This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
7830
B78

UC-NRLF
$B 121 593

Christliche Kunst

von

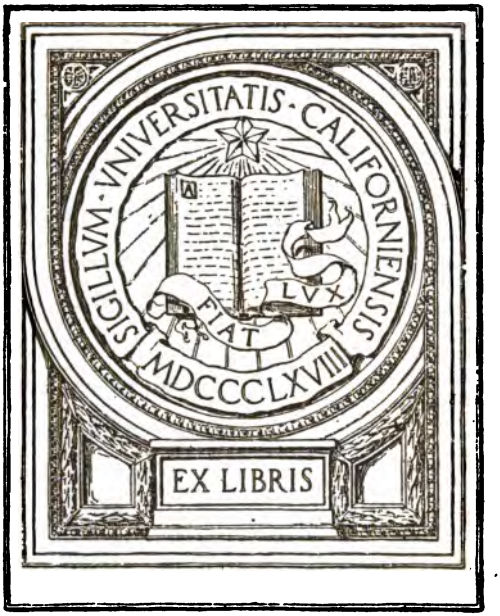
R. Bürkner

YC 113815

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band M. 2.20



Einführung in … Erzbisch. Prof.

Volksleben im … Dr. M. Löhr.

Sabbat und … Dr. H. Meinh…

Das Alte Te… oriental. Kult…

Geschichte des … rat Prof. Dr. …

David und sei… B. Baentsch

Die israelitisch… W. Caspari

Vom Griechen… Professor Dr. …

Vom Judentu… Dr. A. Bauer

Christus Von …

Soziale Frage … Dr. E. Lohme…

Das Wesen d… Von Prof. Dr. …

Das apostolis… Professor Dr. …

Religiöse Strö… Heilige und d… Heinrich Fri…

Die evangelis… Von Professor …

Der evang. P… wart Von Pa…

…chologie …zik

…essor Dr. J. M. ★

…e Von Privat… ★

…n Oberschulrat …6.—7. Auflage …r. E. v. Aster. ★

…roßer Natur… …rat Prof. Dr. ★

…genwart Von ★

…s Von Ober… ★

…phie Von Prof. ★

…nschheit Von ★

…ie Von Prof. ★

…chologie Von ★

…n Prof. Dr. ★

…re Funktionen 2. Auflage ★

…ng des Kindes …Auflage ★

…chtigen Alter …a Katz ★

…is Von Prof. ★

Das Christentum im Weltanschauungskampfe der Gegenwart Von Prof. Dr. A. Hunzinger. 3. Auflage ★

Grundfragen christlicher Lebensgestaltung Von Privatdozent lic. R. Hupfeld ★

Die Jesuiten Von Prof. Dr. F. Wiegand ★

Kirchengeschichte Rußlands im Abriß Von Prof. D. N. Bonwetsch ★

Die ostasiatischen Kulturreligionen Von Missionsdirektor D. J. W… ★

Der Islam als Religion … ★

Charakterbildung Von Prof. Dr. Th. Elsenhans. 3. Auflage ★

Grundriß der Erziehungswissenschaft Von Dr. E. Krieck ★

Pestalozzis Leben Von Prof. Dr. F. Medicus. D. ppelband ★

Geschichte des Kultur- und Bildungsproblems Von Privatdozent Dr. G. Burckhardt ★

Bildungs- und Erziehungsideale Von Dr. … Freienfels ★

…gik Von Oberstudiendirektor Dr. … ★

Sprache / Literatur

Grundfragen der Sprachwissenschaft Von Prof. Dr. H. Güntert ★
Die redenden Künste Von Dr. E. Drach ★
Unser Deutsch Einführung in die Muttersprache. Von Geheimrat Prof. Dr. Fr. Kluge. 4. Aufl.
Lautbildung V. Prof. Dr. L. Sütterlin. 3. Aufl.
***Stimme und Sprache im Bilde** Von Dr. A. Moll ★
Deutsche Dichtung Von Prof. Dr. Friedrich Lienhard. 3. Auflage ★
Schweizer Dichter Von Prof. Dr. A. Frey. 2. Aufl.
Das Märchen Von Prof. Dr. Friedrich von der Leyen. 3. Auflage ★
Der Sagenkreis der Nibelungen Von Prof. Dr. G. Holz. 3. Auflage ★
Lessing Von Geheimrat Prof. Dr. R. M. Werner. 2. Auflage ★
Das klassische Weimar Von Professor Dr. Friedrich Lienhard. 5. Auflage ★
Einführung in Goethes Faust Von Professor Dr. Friedrich Lienhard. 7. Auflage ★
Die Gedichte Homers Von Geh. Hofrat Prof. E. Bethe ★
Geschichte der römischen Literatur Von Prof. Dr. A. Klotz ★

Kunst

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart Von Professor Dr. E. Neumann. 3. Auflage ★
Das System der Ästhetik Von Professor Dr. E. Neumann. 3. Auflage ★
Das Theater Von Professor Dr. K. Borinski
Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören Von Professor Dr. A. Schering. 4. Auflage ★
Grundriß der Musikwissenschaft Von Prof. Dr H. Riemann. 4. Auflage bearbeitet von Prof. Dr. J. Wolf ★
Geschichte unserer Musikinstrumente Von Prof Dr K. Nef ★
Das Klavier und Klavierspiel Von Prof. Dr. E. Schmitz ★
Geschichte der Musik I Von Prof. Dr. J. Wolf
Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit Von Prof Dr. J. Wolf (Beispielband M. 2.20)
Mozart Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten. 3. Auflage ★
Beethoven Von Professor Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten. 4 Auflage ★
Richard Wagner Von Prof. Dr. E. Schmitz. 2 Auflage ★
Schubert und das deutsche Lied Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten. 2. Auflage ★
Carl Maria von Weber Von Prof. Dr. H. Freih v. d. Pfordten ★
Robert Schumann Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten ★
Robert Franz Von Prof. Dr. v. d. Pfordten
Christliche Kunst Von R. Bürkner ★
***Christliche Kunst im Bilde** Von Prof. Dr. G. Graf Vitzthum. 2. Auflage ★
Städtebaukunst Von Stadtbaurat Ehlgötz ★
***Deutsche Barackstädte** Von Dr. P. Zucker
Kleinwohnung Von Prof. Dr. Fr. Schumacher 2. Auflage ★
Die moderne Malerei Von Geheimrat Prof. Dr. W. Waetzold. 2. Auflage ★

Geschichte

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen Von Prof. Dr. F. Poßig 3. Auflage ★
Die Indogermanen Von Professor Dr. O. Schrader. 3. Auflage ★
***Altorientalische Kultur im Bilde** Von Dr. J. Hunger und Oberstudiendir. Dr. H. Lamer. 2. Auflage ★
Die Kultur Babyloniens und Assyriens Von Prof. Dr. B. Meißner ★
Die babylonische Geisteskultur Von Professor Dr. H. Winkler. 2. Auflage ★
Die Kultur des alten Ägypten Von Prof. Dr. Freih. W. v. Bissing. 2. Auflage ★
Die ägäische Kultur Von Professor Dr. R. v. Lichtenberg. 2. Auflage ★
***Griechische Kultur im Bilde** Ein Bilderatlas von Oberstudiendir. Dr. H. Lamer 2. Auflage
Das Griechentum und seine Weltmission Von Prof. Dr. Freih. v. Bissing
Alexander der Große und die Diadochen Von Studienrat Dr. F. Geyer ★
Staatsgedanke und Staatslehre der Griechen Von Prof. Dr. M. Pohlenz ★
***Römische Kultur im Bilde** Ein Bilderatlas von Oberstudiendir Dr. H. Lamer. 4. Auflage
Zur Kulturgeschichte Roms Von Geheimrat Prof. Dr. Th. Birt. 4. Auflage ★
Das alte Rom Von Prof. Dr. E. Diehl 2. Aufl.
Pompeji Von Prof Dr. E. Pernice ★
Cäsar Von Hauptmann G. Veith ★
Westdeutschland zur Römerzeit Von Prof. Dr. H. Dragendorff 2 Auflage ★
Kaiser Justinian. 2 Bde. Von Professor Dr. E. Gruve. ★
Altgermanische Kultur Von Prof. Dr. G. Neckel
Die germanischen Reiche der Völkerwanderung Von Prof. Dr. L. Schmidt. 2. Auflage
Kulturgeschichte der Deutschen im Mittelalter Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 3. Aufl.
Das Mittelalter Sein Begriff und Wesen. Von Prof. Dr. H. Schmalenbach ★
Vom Mittelalter zur Neuzeit Von Geheimrat Prof. Dr. G. v. Below ★
Kulturgeschichte der Deutschen in der Neuzeit Von Prof. Dr. G. Steinhausen 2. Aufl.
Die deutsche Revolution (1848) Von Geheimrat Prof. Dr. E. Brandenburg. 2. Auflage
Seehelden und Admirale Von Vizeadmiral H. Kirchhoff ★
Die Kultur der Araber Von Professor Dr. H. Hell. 2. Auflage ★
Chinas Werden im Spiegel der Geschichte Von Priv.-Doz. Dr. E. Hauer ★

* Atlantenbände M. 2.20

Altertums- und Volkskunde

Grundzüge der deutschen Altertumskunde Von Prof. Dr. H. Fischer. 2. Auflage ★

Deutsche Altertümer Von Prof. Dr. O. Lauffer

***Das schöne Dorf in deutschen Landen** Ein Bilderatlas von Prof. R. Mielke ★

Das deutsche Haus Von Prof. Dr. O. Lauffer

Die deutschen Stämme Von Dr. Th. Lenschau

Grundzüge der deutschen Volkskunde Von Prof. Dr. H. Naumann ★

Die heimische Pflanzenwelt im Volksbrauch und Volksglauben Von Dr. H. Marzell ★

Staats- und Volkswirtschaftslehre

Staatsbürgerkunde Von Geheimrat Prof. Dr. E. Bernheim. 2. Auflage ★

Staat und Gesellschaft Von Professor Dr. A. Vierkandt. 2. Auflage ★

Gesellschaftslehre von Platon bis Fr. Nietzsche. Von Priv.-Doz. Dr. J. Baza ★

Politik Von Professor Dr. Fr. Stier-Somlo. 6. Auflage ★

Einführung in die Rechtswissenschaft Von Prof. Dr. G. Radbruch. 6. Auflage. Doppelbd.

Unsere Gerichte Von Prof. Dr. W. Kisch

Die deutsche Reichsverfassung Von Geheimrat Prof. Dr. Ph. Zorn. 3. Auflage ★

Grundlinien des deutschen Staatswesens Von Geheimrat Prof. Dr. R. Schmidt ★

Unsere Marine Von Vizeadm. H. Kirchhoff

Das Wirtschaftsleben Deutschlands Von Prof. Dr. K. Hassert ★

Grundzüge der Finanzwissenschaft Von Prof. Dr. P. Mombert ★

Die Haupttheorien der Volkswirtschaftslehre Von Professor Dr. O. Spann. 18. Auflage. Doppelband ★

Einführung in die Volkswirtschaftslehre Von Prof. Dr. W. Wygodzinski. 6. Auflage ★

Grundprobleme der theoretischen Volkswirtschaftslehre Von Prof. Dr. W. Heller. 3. Aufl.

Statistik Von Prof. Dr. W. Winkler ★

National- und Sozialbiologie Von Professor Dr. W. Winkler ★

Entwicklung der sozialen und wirtschaftspolitischen Anschauungen in Deutschland Von Prof. Dr. P. Mombert ★

Die Großstadt und ihre sozialen Probleme Von Professor Dr. A. Weber. 2. Auflage ★

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage Von Syndikus Dr. J. Wernicke ★

Die Frauenbewegung in ihren gegenwärtigen Problemen. Von Dr. Hel. Lange. 3. Auflage

Die sozialen Klassen Von Privatdozent Dr. G. Albrecht ★

Die Entwicklungslinie des Sozialismus Von Prof. Dr. R. Wilbrandt ★

Abriß der deutschen Sozialpolitik Von Prof. Dr. L. Heyde. 4. Auflage ★

Fürsorgewesen Von Prof. Dr. Chr. Klumker

Soziale Säuglings- und Jugendfürsorge Von Prof. Dr. A. Uffenheimer ★

Die materielle Wirtschaft bei den Naturvölkern Von Prof. Dr. Max Schmidt ★

Die Zeitung von heute Von Dr. P. Harms

Zoologie und Botanik

Licht und Leben im Tierreich Von Prof. Dr. W. Stempell ★

Der Tierkörper Von Privatdozent Dr. E. Neresheimer ★

Die Säugetiere Deutschlands Von Privatdozent Dr. C. Hennings ★

Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt Von Prof. Dr. E. Zimmer. 2. Auflage ★

Wasservogelleben Von Prof. Dr. A. Voigt

Lebensgewohnheiten der Insekten Von Prof. Dr. P. Deegener ★

Lebenserscheinungen der Käfer Von Prof. Dr. H. von Lengerken ★

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben Von Prof. Dr. H. Miehe. 2. Aufl.

Das Schmarotzertum im Tierreich Von Hofrat Prof. Dr. L. v. Graff ★

Tier- und Pflanzenleben des Meeres Von Prof. Dr. A. Nathansohn ★

Anleitung zur Beobachtung der Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. F. Rosen. 2. Auflage ★

Befruchtung und Vererbung im Pflanzenreiche Von Prof. Dr. K. Giesenhagen ★

Phanerogamen (Blütenpflanzen) Von Prof. Dr. E. Gilg und Dr. R. Muschler ★

Zimmer- und Balkonpflanzen Von Garteninspektor P. Dannenberg. 4. Auflage ★

Unser Garten Von Gartenbauinsp. F. Zahn. 2. Auflage ★

Der Kleingarten Von Gartenbauinspektor C. Rimann ★

Der Gemüsebau Von Gartenbauinspektor K. Reichelt ★

Von der Hacke zum Pflug Eine Geschichte des Gartenbaues. Von Prof. Dr. Ed. Hahn. 2. Aufl.

Einführung in die Begriffe der Landwirtschaft Von Prof. Dr. P. Holdefleiß ★

* Atlantenbände M. 2.20

Richard Bürkner

Christliche Kunst

In derselben Sammlung erscheint:

CHRISTLICHE KUNST IM BILDE

Von Professor Dr. Georg Graf Vitzthum

96 Tafeln mit ca. 180 Abbildungen und 64 Seiten Text
Broschiert Mark 1.— In Originalband Mark 1.25

Während das vorliegende Bändchen die allgemeinen Fragen der christlichen Kunstentwicklung darlegt, will dieser Atlas ihre hervorragendsten Kunstwerke selbst im Bilde vorführen und zeigen, wie vielseitig und verschieden das Christentum im Laufe der Zeit die Kunst für seine Zwecke verwandt hat zum Bau seiner KIRCHEN und KLÖSTER, ihrer Ausschmückung mit GEMÄLDEN und SKULPTUREN, ihrer Ausstattung mit gottesdienstlichen Geräten (ALTÄREN, KANZELN, TAUFBECKEN, RELIQUIEN-SCHREINE, LEUCHTER, und KELCHE) zur würdigen KLEIDUNG der Geistlichen, zur Weihe der GRÄBER etc. Daneben erscheint die Kunst als Zeugin der christlichen Wahrheit, als sichtbares Bekenntnis des Glaubens und vor allem als Ausdruck des religiösen Gefühles. So will dieser Atlas, dessen Bilder mit kurzem Texte kunsthistorisch erläutert werden, allen denen eine Anregung bieten, die einem lebendigen, die edelsten Kräfte des Menschen zu gemeinsamem Wirken aufrufenden Christentum zugetan sind und von ihm und seiner Geschichte zu zeugen haben.

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre
76

UNIV. OF CALIFORNIA

Christliche Kunst

von

Richard Bürkner
Superintendent

1910
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

N7830
B78

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von August Pries in Leipzig.

Vorwort.

Die nachfolgenden Darbietungen sind der schriftliche Niederschlag von sechs Vorlesungen, die ich wiederholt bei den Ferienkursen in Jena gehalten habe. Sie gründen sich naturgemäß im wesentlichen auf meine im Jahre 1902 erschienene „Geschichte der kirchlichen Kunst" (jetzt im Verlage von Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen), lassen aber fort, was ich in diesem umfangreichen Buche an Einzelschilderungen von künstlerischen Schöpfungen und Denkmalen geboten habe, und beschränken sich — wie das die Natur solcher den Stoff zusammendrängender Vorträge erfordert — auf die Wiedergabe dessen, was ich dort an grundsätzlichen Erörterungen allgemeiner Art aufnehmen mußte, um zu zeigen, wie die Kunst in ihrem geschichtlichen Verlaufe seit dem Beginn unserer Zeitrechnung durch die theologischen, religiösen und liturgischen Forderungen des Christentums nach Inhalt und Form wesentlich mit bestimmt worden ist. Warum ich dabei trotz der neuerlich laut gewordenen Bedenken auch fernerhin von christlicher Kunst (also nicht nur von religiöser Kunst innerhalb des christlichen Zeitalters) zu sprechen den Mut behalten habe, wolle man aus der Einleitung des Büchleins entnehmen, die versucht, den Zusammenhang von Christentum und Kunst, wie er sich mir darstellt, möglichst klar und nüchtern zu entwickeln. Im Verlaufe der geschichtlichen Darstellung habe ich doch schon manches, was ich noch vor acht Jahren sagen konnte, nicht mehr sagen können; vieles mußte ich berichtigen und ergänzen. Vor allem natürlich die Behandlung der Gegenwartsaufgaben mit ihrem Doppelruf nach neuer Gestaltung des Kirchengebäudes und des Christusbildes, beides in der künstlerischen Sprache unserer Tage und nicht mehr in einer verflossenen Kunstrede.

Die Lösung der von mir gestellten Aufgabe bietet insofern eine erhebliche Schwierigkeit, als es sich dabei bei größter Beschränktheit des zu Gebote stehenden Raumes eigentlich um eine

751787

zweifache Forderung handelt. Es soll einmal ein Überblick über die Kunstgeschichte geboten werden, der die ästhetische Bedeutung der einzelnen Zeitalter und Meister darzustellen und zu werten sucht; und andrerseits soll eine Übersicht des kirchengeschichtlichen Verlaufs auf die mannigfache Beeinflussung aufmerksam machen, die von christlicher Seite her auf die Entfaltung der bildenden Künste eingewirkt hat. Den künstlerischen Laien wird daher manches allzu ästhetisch anmuten; und der Künstler und Kunsthistoriker wird eine zu große Berücksichtigung des Stofflichen sowie eine zu nebensächliche Behandlung des rein künstlerischen Elements unliebsam wahrnehmen. Ich verstehe das recht wohl; aber weil ich auch weiß, daß ich mit solchen knappen, oft nur die Oberfläche streifenden Untersuchungen begreiflicherweise viel eher eine theologisch oder doch christlich-religiös gerichtete Leserschaft zu erreichen pflege als den Kreis der zünftigen Kunstkritiker und Kunstfreunde, so habe ich meine Erörterungen von Anfang an mehr nach der theologisch-religiösen Seite hin orientiert und absichtlich die ästhetisch-künstlerische zurücktreten lassen. Daß ich auch diese Seite beherrsche, also kein Dillettant bin, wie der Kunstgeschichtsforscher vielleicht meinen könnte, möchte ich der Sicherheit wegen doch ausdrücklich bezeugen; ich kenne mein ganzes Leben gar nicht ohne den Genuß, die Pflege und die Übung der Kunst. Aber mein Beruf schien mir immer mehr zu sein, die Verbindungsfäden von der religiös-theologischen Betrachtung herüber nach der Kunst zu spinnen, als das Kunstschaffen selbst irgendwie beeinflussen oder doch belehren zu wollen.

Auma, im Sommer 1910.

R. B.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Die Kunst und das Christentum 1

1. Die Katakomben 10
2. Die Basilika 21
3. Zentralkirchen 33
4. Altchristliche Bildnerei und Malerei 36
5. Die byzantinische Kunst 40
6. Das Zeitalter des romanischen Stils 47
7. Die Gotik 62
8. Die italienische Renaissance 81
9. Die Renaissance im Norden 94
10. Die Zeit des Barock und Rokoko 111
11. Klassizismus, Romantik, Gegenwart 127

Einleitung.

Das Christentum und die Kunst.

Das Verhältnis des Christentums zur Kunst ist jeweilig nach der gerade vorwaltenden Stimmung seiner Vertreter verschieden gewesen. Zeiten, in denen sich eine bis zur vollen Feindschaft gesteigerte Gleichgültigkeit gegen die Kunst vorfand, haben mit solchen gewechselt, in denen die Religion mit der Kunst einen engen unlöslichen Bund geschlossen hat. Das hängt unmittelbar mit dem Doppelwesen des Christentums selbst zusammen, das pessimistischer als jeder Pessimismus sich lebhaft von der Welt, ihrer Nichtigkeit und Schuld abwendet, und das doch auch wieder optimistischer wie jeder Optimismus auf dieser selben Welt Gottes Herrschaft zu gründen und zu verbreiten sucht. Aus Weltfreude und Weltflucht zugleich besteht das Christentum; es ist ebenso gut bejahende Weltanschauung wie verneinende Weltüberwindung, es ist kunstfrohe Weltverklärung und kunstfremde Weltbekämpfung. Und je nachdem in einem Zeitalter die ernsten Christen vorwiegend ihre Aufgabe mehr in der christlichen Weltdurchdringung oder in der Rettung der Seelen vor den Weltgefahren erblicken, wird die Stellung des Christentums zur Kunst verschieden sein.

Des Christentums Eintritt in die Welt fällt entschieden mit Kunstfeindlichkeit oder doch Kunstgleichgültigkeit zusammen. Denn es ist aus dem Judentum hervorgegangen, und das ist der bildenden Kunst nicht förderlich gewesen. Seine Propheten haben um der geistig-sittlichen Religiosität willen gegenüber dem götzendienerischen und lasterhaften Heidenkultus einen erbitterten Glaubenskampf wider alle bildliche Darstellung der Gottheit mit solchem Erfolge geführt, daß nicht nur die Abbildung des unsichtbaren ewigen Gottes, sondern auch die von allen lebenden Wesen, von Mensch und Tier, in Verruf kam.

Jesus, den wir vielleicht eher einen Maurer denn einen Zimmermann nennen müßten, hat als Bauhandwerker an den schlichten und schmucklosen Nutzbauten seiner Vaterstadt Nazareth die bescheidenen Grundlagen der Baukunst geübt, und gelegentlich kann man in seinen Reden wohl noch Nachklänge dieser seiner ursprünglichen Berufsarbeit vernehmen. So, wenn er von dem klugen Manne redet, der sein Haus auf festen Grund baut (Matth. 7, 24—27); wenn er es als die Pflicht des Verständigen bezeichnet, vor Beginn eines geplanten Baues die Kosten zu überschlagen (Luk. 14, 28—30); wenn er bei seinem letzten Aufenthalt in Jerusalem die gewaltigen Mauermassen des Tempelbaues mit prüfendem, man möchte sagen sachverständigem Auge betrachtet (Mark. 13, 1 u. 2); namentlich auch, wenn er auf jenem Höhepunkte seines Lebens bei Cäsarea Philippi verheißt, daß er seine Gemeinde auf einen Felsen bauen wolle (Matth. 16, 18), und ebenso, wenn er am Schlusse seiner Wirksamkeit vom Abreißen und Wiederaufbauen des Tempels spricht (Mark. 14, 58; 15, 29; Joh. 2, 19). Indessen mit dem, was wir gemeinhin Kunst zu nennen gewohnt sind, hatte das Handwerk Jesu nichts zu schaffen. Doch hat ihm die Kunst in ihren reichen Schöpfungen nichts durchaus Fremdes bleiben können, da sein Heimatland Galiläa stark mit griechisch-römischen Kulturelementen durchsetzt war und in vielen Städten Bauten und Bildwerke hellenischer Kunst zeigte. Und wir dürfen mit aller gebotenen Vorsicht wohl den Rückschluß wagen, daß der, der mit so offenem Auge das Schöne in dem Naturleben seiner lachenden Heimatsauen sah, der mit so feiner Beobachtung das Menschenleben seiner Umwelt in allen seinen Beziehungen betrachtete, der mit so freier Unbefangenheit sich auch den bescheidenen Freuden seiner Landsleute hingab, der eine so staunenswerte, geradezu künstlerische Gestaltungskraft der Rede besaß, daß der auch für die Schönheit einen empfänglichen Sinn gehabt haben muß, die ihm aus den Werken seiner Mitmenschen entgegenleuchtete. Aber einen irgendwie bestimmenden Einfluß auf sein Denken und Empfinden hat diese Kunst sicher nicht ausgeübt; er hat sie zweifellos getrost entraten können, ohne irgendwie dadurch an dem Reichtum seines inneren Lebens Einbuße zu erleiden. Ja, dieser Baumeister hat sogar bewirkt, daß das herrliche und ehrwürdige, von ihm stark und innig geliebte Bethaus seines Volkes ebenso vernichtet wurde wie alle die anderen schönen Tempel der Welt. Denn in dem rein innerlichen Ver-

hältnis, zu dem er die unsterbliche Menschenseele unmittelbar und unlöslich an den lebendigen Gott kettete, in der Gottesanbetung im Geist und in der Wahrheit, die er verkündigte, in dem Bruderbunde der selbstlos sich hingebenden Menschenliebe, den er gestiftet hat, war kein Raum mehr für Opfer und Altäre, kein Sinn mehr für Tempelwesen und Priesterdienst. „Hier ist etwas Größeres denn der Tempel", hat er selbst gesagt (Matth. 12, 6).

Auch sein großer Apostel Paulus von Tarsus, der das Christentum aus der weltabgeschiedenen Enge der jerusalemitischen Winkelversammlungen hinaus in die weite Welt, hinein in das griechisch-römische Heidentum getragen hat, ist kunstfremd geblieben. Fehlte in den hellenischen Landen, durch die er wanderte, doch vor allem die eine Vorbedingung, die im Judentum den Übergang zum neuen Evangelium erleichtert hatte: der Glaube an den einzig-einen, allmächtigen Gott. Statt dessen erhoben sich auf allen Plätzen, an allen Straßen Göttertempel und Götterbilder. Mit flammender Beredsamkeit verkündigte darum der Apostel dem heidnischen Götzengräuel gegenüber den einen bisher unbekannten Gott, den Weltenschöpfer, der nicht in Tempeln wohne, die mit Händen gemacht seien, und der darum den Gebilden menschlicher Kunst aus Gold, Silber oder Stein nicht gleiche. Damit waren Tempel und Bildsäulen, waren die schönsten Denkmäler antiker Kunst schlechtweg verworfen. Blind mit sehenden Augen zog der gewaltige Mann durch die Kunstherrlichkeit der achäischen Städte und hatte den schönsten Gebilden von Menschenhand gegenüber um des Glaubens willen nur die eine Empfindung des Zornes und des Hasses.

Und weil auch fernerhin die Gefahr drohte, daß zugleich mit der anmutigen Form griechisch-römischer Lebensverklärung durch die Kunst das verderbliche Wesen des Heidentums in die junge Gemeinde dringen und mit all dem gebräuchlichen Bilderschmuck in ihr der alte Götzendienst wieder Einzug halten werde, hat es noch später nie an redlichen Warnern gefehlt, die mit lauter Stimme auf die Gefahren der Kunst für das Christentum hinwiesen.

Noch Clemens von Alexandrien, der reiche Geist, dem nichts Menschliches fremd war und der auch der Kunst so frei gegenüber stand, daß er sie rühmte als etwas, was zur Erheiterung des Lebens dienen möge, warnte doch ernstlich vor ihrer unrichtigen Anwendung. Da war natürlich für den finstern Sinn des glaubensernsten Tertullian von vornherein jede Abbildung

eine Art Götzendienst, und er wies Tempel, Altäre, Schmucksachen und was sonst eine Zierde des Lebens, auch des religiösen Lebens sein kann, mit Heftigkeit und Strenge als Teufelswerk zurück. Auch noch Eusebius war den Kunstwerken so feind, daß er einer Frau die Bilder des Heilands und des Heidenapostels wegnahm, damit sie ihr und anderen nicht zum Ärgernis gereichten. Epiphanias, der Bischof von Salamis, rühmte sich sogar laut seines Eifers für den christlichen Glauben, der ihn getrieben habe, in einer Dorfkirche Palästinas einen Vorhang, auf dem das Bild Christi oder irgendeines Heiligen gemalt war, mit eigenen Händen herabgerissen zu haben, denn so etwas sei gegen die Lehre der heiligen Schrift. Selbst der große Augustin besorgte, daß Bilder Christi und der Apostel zum Götzendienst verleiten könnten und hatte nur Urteile wegwerfender Geringschätzung über die Werke der Kunst.

Sind diese Worte der Warnung naturgemäß am lautesten in jenen ersten Zeiten des Kampfs und des Anfangs gewesen: ganz stille sind sie nie geworden durch die Jahrhunderte hindurch.

Es hat dem häßlichen Bilderstreite, der in den Straßen Konstantinopels wütete und der seine Einwirkungen bis aufs Abendland erstreckte, doch auch der leicht begreifliche Gedanke an die Gefahren zugrunde gelegen, die mit der Bilderverehrung für die christliche Gottesanbetung verbunden sein mußten. Und immer wieder, wenn die allzu reichlich in den Kirchen und Gottesdiensten geübte Kunst das reine, geistige Element der Religion zu ersticken drohte, haben eifrige Reformatoren auch nachmals im Abendlande vor dem verweichlichenden Einflusse üppigen Kunsttreibens und Kunstgenießens zu warnen reichlich Gelegenheit gehabt. So hat Bernhard von Clairvaux, das religiöse Genie des 12. Jahrhunderts, der kirchlichen Kunst den Krieg erklärt, sofern sie die Kirchen zu Luxusbauten entwürdigt hatte. Nur als Volksbelehrung habe die Kunst ein gewisses Recht; der Bekehrte bedürfe ihrer nicht mehr; für Dreck müßten die Mönche das alles erachten, um Christum zu gewinnen. Auch Franz von Assisi, jener große und wunderliche Heilige des Mittelalters, hat auf die größtmögliche Schlichtheit bei der Anlage und Ausstattung von Gotteshäusern gedrungen. In seiner Gefolgschaft haben die Franziskaner, die schlichten Brüder in der braunen Kutte, fern vom prunkenden Behagen und dem weltlichen Sinne der Kirchenfürsten ihr Werk der Glaubenserneuerung getrieben.

Und auch der Dominikaner Ruhm war es, ohne üppigen künstlerischen Pomp das seligmachende Wort zu predigen.

In den Tagen der Reformation haben viele ernstgesinnte Christen dieses Erneuerungswerk wesentlich aufgefaßt als eine Reinigung der Kirchen von den zur Abgötterei und zur Verweichlichung reizenden Werken der Kunst. Mit der Axt in der Hand haben sie das Christentum von heidnischem Gräuel zu reinigen gesucht. Auch nachmals im Pietismus ist die kunstfeindliche Richtung der Christengemüter zu bewußter Geltung gekommen; man sah in den Gebilden von Menschenhand nur sündigen Weltand, den man fliehen müsse. Und noch heute erhebt der ehrwürdige Leo Tolstoi warnend die Hand, um im Namen der reinen ungefälschten Christuslehre gegen alles zu protestieren, was Schönheit und künstlerische Lebensverklärung heißt.

Wir billigen das einseitige Verwerfungsurteil dieser ernsten frommen Seelen nicht. Aber auch wir verstehen es wohl, wie man zur grundsätzlichen Kunstfeindschaft gelangen kann, wenn wir wahrnehmen, wie nur allzuoft die begeisterte Kunstschwärmerei mit Sittenlosigkeit und offener Lasterübung Hand in Hand geht, und wie durch seine rege Beschäftigung mit der Kunst der Mensch an sich noch kein sittlicher Mensch in des Wortes gebräuchlichster Bedeutung wird. Die Kunst kann den Menschen zum Zerrbild machen, wenn sie ihn zu jenem weichlichen ästhetischen Geckentume treibt, das auch wir kennen und verachten, weil es seine Anhänger zu einem blasierten Geschlechte wandelt, dem die sogenannte Schönheitsliebe alles Mark aus den Knochen, allen Willen aus der Seele gesogen hat. Verächtlich in höchstem Maße ist dieser weltmüde, ichsüchtige Snob mit all der überfeinerten Verzärtelung seines nur ästhetischen und ästhetisierenden Empfindungslebens. Kein Geringerer als Goethe, der doch recht eigentlich ein Kunstfreund und ein Künstler in der idealsten und vollsten Bedeutung dieses Wortes war, hat der übertriebenen Kunstschwärmerei gegenüber für junge Dichter das Wort geprägt, das doch auch für alte und junge Maler und Musiker, Bildhauer und Baumeister, ja für alle ästhetisch empfindenden Leute als eine mahnende Warnung gesprochen ist:

„Jüngling, merke dir in Zeiten,
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Daß die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht."

Aber alle diese ernstgemeinten und wohlberechtigten Warnungen vor dem verzärtelnden, ja entsittlichenden Einflusse einseitig weichlich übertriebener Kunstübung haben doch nie den Bund zerstören können, den das Christentum von seinen Anfängen an mit der Kunst geschlossen hat und aus dem für beide Geistesmächte viel Gewinn und Segen entsprossen ist.

Dieser Bund war unausweichlich. So gewiß nämlich das Christentum die reinste Vollendung des Menschentums darstellt, und so gewiß die Kunst zum vollen Wesen des Menschen gehört, so selbstverständlich mußten und müssen Christentum und Kunst das Bündnis miteinander eingehen, das zur höchsten Lebensverklärung führt. Das freilich muß uns sichere Erkenntnis sein, daß die Kunst nicht bloß ein gefälliges tändelndes Spiel ist, dessen man als Zierrat und Schmuck des Lebens füglich auch entraten kann, sondern ein unzerstörbarer und schlechterdings notwendiger Bestandteil des Menschendaseins. Nur wo die völlige Verkommenheit und das tiefste Elend herrscht, herrscht auch Gleichgültigkeit gegen die Schönheit, weil in solchen Seelen eben nichts lebendig ist, was nach Offenbarung und Ausdruck lechzt. Dagegen da, wo Menschenkraft und Menschensinn sich ungehemmt entfalten kann, ist stets auch eine Liebe zur ästhetischen Verklärung des Daseins vorhanden. Nirgendwo und zu keiner Zeit begnügt sich der Mensch mit dem rein Nützlichen. Zu allen Zeiten und an allen Orten sehen wir vielmehr ein künstlerisches Sichbetätigen, das in rohesten Formen oder in vollendetster Fähigkeit den Ausdruck des menschlichen Innenlebens darstellt. Und wo Menschen atmen, da äußert sich ihr Innerstes in der Sprache der Kunst. Dabei ist eben diese Kunst auch nichts Äußerliches, Zierhaftes, das man heute besitzen und morgen entbehren kann, sondern eine unumgängliche Erscheinung und Betätigung der Menschenseele, die für all ihr inneres Schauen und Erleben mit unwiderstehlicher Gewalt nach dem entsprechenden Ausdruck ringt.

Wurde nun, was doch nicht zu bezweifeln ist, mit dem Christentume eine neue Seelenstimmung Eigentum der Christgläubigen, wurde ihr Gemüt von neuen Heilsempfindungen beseligt, ihr Wille durch neue Kräfte gestählt, bereicherte sich ihre ganze innere Anschauung um neue, nie geahnte Erlebnisse durch die Glaubensvorstellungen und Sittengebote der Religion Jesu, so versteht es sich ganz von selbst, daß auch diese neue Lebenserfahrung und Seelenverfassung nach Ausdruck in Wort und Ton, in Form und

Farbe rang, und daß damit ganz von selbst eine christliche Kunst entstand, eben als künstlerische Offenbarung christlich gestimmter Seelen. So daß nicht nur die Kunst äußerlich dadurch eine Bereicherung erfuhr, daß die geschichtlichen Tatsachen der christlichen Religion ihr neuen Stoff zuführten, und daß mit der praktischen Verwertung der Baukunst zum Zwecke der Errichtung gottesdienstlicher Stätten für die neue Frömmigkeit eine Erweiterung der architektonischen Ziele sich einfand, sondern daß auch innerlich der Einfluß der neuen Gottesanschauung, des neuen Weltbildes und der neuen Wertung des Menschenlebens sich bei der Gestaltung innerster Erfahrungen geltend machen mußte. Eine christliche Kunst ist letztlich jede Kunst, in der ein christlich gestimmtes Seelenleben nach entsprechendem Ausdruck ringt und versucht, das, was es innerlich fromm erschaute, mit den Mitteln der Kunst zur Aussprache zu bringen.

So berechtigt demnach immer wieder die Warnung vor Überschätzung der Kunst sein mag, und so wenig die Kunst geeignet ist, erlösend und sittlichkeitsbildend als Ersatz für die Religion einzutreten, ebenso gewiß ist eine völlig durchgeführte Kunstfeindschaft des Christentums ein unmögliches Ding. Solange die Religion innerhalb dieses Menschengeschlechts eine Macht bedeutet, die Herzen beseligt, Seelen tröstet, Willen stählt und Gedanken heiligt, so lange wird es auch eine christliche Kunst geben. Es wäre unklug vom Christentume und es ist tatsächlich unmöglich, sich dieses Bundesgenossen entschlagen zu wollen. Froh im Verein werden beide, Kunst und Christentum, allezeit für die Gestaltung vollen Menschentums und an der Veredlung des Menschengeschlechtes zu arbeiten haben, wie sie das vom Anbeginn ihrer Verbindung an noch immer taten.

Die in Gefahr und Not der Verfolgungen kümmerlich dahinlebende junge Christenheit ist nämlich einst nicht nur die siegreiche Erneuerin des religiös-sittlichen Menschengeistes geworden, sondern auch — was zunächst in Anbetracht des großen Verfolgungselends fast unglaublich klingt — die hochverdiente Trägerin und Pflegerin der bildenden Kunst. Denn so erfüllt war die antike Welt von der Freude am Schönen und von dem unwiderstehlichen Drange, es rings zu gestalten, daß mit der wachsenden Bekehrung so vieler Griechen und Römer zum Wort vom Kreuz auch der künstlerische Geist dieses Geschlechts machtvoll in die Gemeinde mit hineinzog. Es konnte ja kaum anders sein. Das Bestreben, alles

Leben in seinen Beziehungen und Betätigungen künstlerisch auszuschmücken, war jenen Menschen so tief eingeboren, daß sie es sicherlich nicht mit dem Taufwasser von sich abwuschen. Und je mehr der Schwerpunkt der christlichen Entwicklung vom Morgenland nach Rom und dem Westen verlegt wurde, desto mehr wurden neben anderen heidnischen Vorstellungen auch die Kunstideale der abendländischen Antike vom Christentum aufgesogen. Wobei freilich nicht außer acht gelassen werden darf, daß schon vorher auch die hellenische Kunst des Orients eine gute Weile lang von hervorragendem Einfluß auf die Gestaltung christlicher Kunstübung geblieben ist. So wurde die Antike christlich; ihr letztes Blühen war vom christlichen Geiste beeinflußt. Und als sie selbst dahin siechte und starb, erhielt, was in ihr lebenskräftig geblieben war, einen neuen Nährboden in der rings entstehenden christlichen Welt. Die Blumen, die sich auf diesem Ackerlande entfalteten, waren in ihrer Form noch lange die alten schönen des klassischen Altertums. Aber ihr Duft war ein Hauch des christlichen Geistes; und ihre Farben kamen je länger je mehr von dem Lichterglanze, der von der Krippe von Bethlehem in die Welt strahlte. So rettete das Christentum für die Zeiten eines künftigen Aufschwungs das, was aus dem Altertum übernommen werden konnte, um später in dem eigenen hehren Bau einer selbständig christlichen Kunst als Zierde zu prangen. Die sogenannte altchristliche Kunst war als letzte künstlerische Betätigung der Antike zugleich die Vermittlerin zwischen antik-heidnischem Leben und dem Zeitalter der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Während des Mittelalters hat die Kunst bestimmenden Einfluß auf das Völkerleben ausschließlich im christlichen Sinne, wie er damals erfaßt wurde, ausgeübt, und über die goldenen Tage der Renaissance hinweg bis zur Gegenwart hat die Kunst ihre reichste Befriedigung je und je durch den Stoff der christlichen Geschichte und durch die Stimmung des christlichen Gemüts erfahren. So daß wir trotz allem Wechsel der Zeitalter und ihrer in dem jeweiligen Stile zum Ausdruck gebrachten Empfindungen von einer christlichen Kunst reden, die den Wandel der Kunstsprachen überdauert und allewege mit den Mitteln der jeweiligen Gegenwart das Höchste auszusprechen sucht, was eine Seele in der Vereinigung mit dem Vatergott Jesu des Christs innerlich bewegt.

Demnach sind Erwägungen, die neuerdings in einer übertriebenen Ängstlichkeit vor ungenauen Benennungen das Reden

von einer christlichen Kunst für untunlich erachten und an Stelle dieses Kennworts lieber etwa von der religiösen Kunst im Zeitalter des Christentums sprechen möchten, als nicht stichhaltig abzulehnen. Sicherlich kann und darf in dem Sinne nicht von christlicher Kunst geredet werden, als ob das Christentum als solches überhaupt eine Kunst hervorbringe. Die Religion kann wohl die Veranlassung zu einer neuen Kunstübung werden, sie kann auch die Schöpfungen der Kunst durch ihr innerstes Wesen beeinflussen, aber hervorrufen kann sie weder die künstlerische Begabung noch die künstlerische Fertigkeit. Raffael, der berühmte Madonnenmaler, würde ein großer Meister gewesen sein und Unsterbliches geschaffen haben, auch wenn er im Hellas zur Zeit des Perikles gelebt hätte. Und die wunderbare Lichtwirkung in Rembrandts Gemälden stammt nicht daher, daß der gewaltige Niederländer ein Christ war. Ein guter Christ braucht noch längst nicht ein guter Maler zu sein; und treffliche Bildhauer sind oft genug recht schlechte Christen gewesen. Die Beherrschung der Kunstmittel hat so wenig wie die tiefste künstlerische Schauensweise und Schaffensart unmittelbar etwas mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Religion zu tun. So wenig wie der wissenschaftliche Forschungsdrang an eine besondere Kirche gebunden ist oder wie die technische Naturbeherrschung mit einer besonderen Konfession zusammenhängt. Aber so gewiß nach unserer Geschichtskenntnis die frei forschende Betätigung der Wissenschaft innerhalb der christlichen Völker ihre bedeutsamste Auswirkung gefunden hat, und so gewiß auch die Unterjochung der Naturkräfte dort am weitesten fortgeschritten ist, wo die Menschengeister christliche Lebensluft atmen, so gewiß wird man den überragenden Einfluß des Christentums auf das freie Sichausleben künstlerischer Kräfte nicht zu leugnen wagen dürfen. Wir reden auch von einer christlichen Wissenschaft und meinen damit die Gelehrsamkeit, die sich mit den Urkunden dieser Religion und ihrer Geschichte beschäftigt, wobei wir doch genau wissen, daß die Grundsätze dieses wissenschaftlichen Betriebes nicht von der Religion herrühren. Sofern mithin dem Baumeister die Aufgabe gestellt wird, seine von den Gesetzen der Architektur herstammenden Fertigkeiten und seine eigene Phantasie in den Dienst des Christentums zu stellen und für dessen Gottesdienste die geeigneten Räume zu schaffen und zu schmücken; und sofern des Malers und Bildhauers Einbildungskraft durch den Stoffkreis christlicher Erfahrung und christlicher Geschichte be-

stimmt und erweitert wird, so gewiß haben wir das Recht, frei und getrost von einer christlichen Kunst zu reden. Zumal doch diese Meister nicht die Anregungen und Aufträge von einer ihnen innerlich fremden Gemeinschaft erhalten; sondern sie sind selbst Glieder dieser Glaubensgemeinde, nehmen auf Grund ihrer Erziehung und Lebensführung an den Lebensäußerungen und inneren Erlebnissen dieser Gemeinde teil, sind von christlicher Daseinslust beseelt, von christlichem Empfinden im eigenen tiefsten Schauen befruchtet, und schaffen aus christlich gestimmter Geisteswelt heraus, wenn sie rings um sich die Natur ansehen, um in ihr die Mittel zu suchen, den gedanklichen und geschichtlichen Stoff des Christentums mit der Fertigkeit ihrer Hände zu gestalten. Darum ist alles, was mit der Errichtung und Ausschmückung christlicher Gotteshäuser zusammenhängt, ist alles, was die Gestalten und Gefühle des Christentums künstlerisch darzustellen sucht, wirklich christliche Kunst.

---

1. Die Katakomben.

Die erste, zunächst freilich nur sehr leise, allmählich etwas stärker werdende Durchdringung der antiken Kunst mit christlichen Gedanken nehmen wir in den Katakomben wahr; wir können demnach hier auch von den Anfängen der christlichen Kunst reden. Katakomben sind jene unterirdischen Begräbnisstätten, die von den ersten Christen selbst Ruhestätten, Kömeterien, genannt wurden. Der spätere Name ist ihnen erst im Mittelalter wie zufällig angeflogen. Er stammt von einem Gelände, das in Rom neben der Kirche San Sebastiano liegt, und das kata kumbas, zu den Niederungen, genannt wurde. Dort traf man zuerst auf die inzwischen vergessen gewesenen altchristlichen Gräberanlagen und machte dann die zufällige Ortsbezeichnung zu einem Gattungsnamen, indem man auch die übrigen derartigen Bestattungsplätze Katakomben nannte. Es gibt solche Grabfelder nicht nur in Rom, sondern auch in Neapel, Chiusi, Mailand, Syrakus, Alexandrien und anderen Orten. Doch sind die in der Umgegend Roms die ausgedehntesten und bedeutendsten Anlagen.

Die Sitte unterirdischer Gräber ist dem ganzen Altertum bekannt gewesen, wenn sie auch zumeist vor dem Brauche der

Leichenverbrennung zurücktreten mußte. Die Christen übernahmen daher einfach eine überkommene Bestattungsart, indem sie für ihre Toten unterirdische gemeinsame Grabfelder anlegten, und sie taten das um so lieber, als solche Begräbnisweise wie von selbst an das Grab Jesu vor den Toren Jerusalems erinnerte und zudem besser mit ihrem Auferstehungsglauben zusammenzustimmen schien als das Einäschern der teuern Überreste durch die verzehrende Flamme. Zudem haben sie anfangs zweifellos die gleichartigen Begräbnisstätten der jüdischen Gemeinde, aus der sie hervorgegangen waren, mit benutzt.

Auch in den Verfolgungszeiten waren diese Gräberstädte im Dunkel der Erde vor Nachstellungen und Verwüstungen sicher gewesen, denn man schützte aus antiker Ehrfurcht vor der Majestät des Todes selbst die Totenstätten einer verachteten und verhaßten Religion. Aber nachdem durch die Toleranzedikte Konstantins und Licinius' dem Christentum die Freiheit gegeben worden war, begann man allmählich doch, von dieser sich tief in das Erdreich erstreckenden Bestattungsweise abzusehen und die Gräber unmittelbar unter der Erdoberfläche anzulegen. Wurden damit die Katakomben nicht mehr als Begräbnisplätze benutzt, so wurden sie nun um so mehr die Stätten der ehrfürchtig in Bewunderung und Dankbarkeit erschauernden Andacht und das heiß begehrte Ziel von Wallfahrten und Besuchen, damit man dort bete, wo die Märtyrer lagen. So schreibt Hieronymus (331—420) in seinen Auslegungen zum Propheten Hesekiel, Kap. 9 (Vers 7: „Macht die Vorhöfe voll Erschlagener"): „Während ich als Knabe in Rom erzogen wurde, pflegte ich Sonntags mit anderen Studiengenossen desselben Alters die Gräber der Apostel und Märtyrer zu besuchen und in die dort tief in der Erde ausgehöhlten Krypten herabzusteigen. Wenn man hineingeht, findet man die Wände zu beiden Seiten voll von Totenleibern, und der ganze Ort ist so dunkel, daß es fast scheint, als sei das Wort des Propheten: ‚Sie müssen lebendig in die Hölle fahren' (Psalm 55, 16) an uns wahr geworden. Hier und da dringt ein wenig Licht von oben herein, eben genügend, um die Schrecken der Dunkelheit auf einen Augenblick zu mildern; wenn man aber vorwärts schreitet und sich wieder in der dichten, nächtlichen Finsternis begraben findet, kommen einem unwillkürlich die Worte des Dichters in den Sinn: ‚Grauen herrscht ringsumher, und das Schweigen selbst ist erschreckend' (Virgils Äneide II, 755)."

Die Beisetzung in den Katakomben hörte im 5. Jahrhundert auf, als infolge der Einfälle der Goten und Vandalen das Land um Rom, die Campagna, immer unsicherer wurde und schwere Verwüstungen erlitt. Die letzte datierte Inschrift eines Katakombengrabes ist vom Jahre 409, die letzte Erwähnung der Totengräber (Fossoren) fällt in das Jahr 426. Die Katakomben blieben von nun an lediglich Andachtsorte; an den Leibern der Märtyrer fanden gottesdienstliche Feiern statt. Allmählich gerieten aber die alten Gräberstätten in Verfall und Vergessenheit. Erst im Jahre 1578 wurden sie zufällig von Arbeitern, die nach Pozzolanerde gruben, neu entdeckt. Doch hat erst das 19. Jahrhundert eine wirklich planmäßige und genaue Untersuchung dieser verborgenen Totenstadt unternommen. Seitdem ist sie wieder ein vielbesuchtes Ziel der Rompilger geworden.

Die bauliche Anlage der römischen Katakomben, die durchaus der heidnischen entsprach, also nicht etwa eine Erfindung des Christentums gewesen ist, war bedingt und erleichtert durch den Erdboden jener Gegend, der aus einem weichen, körnigen Gestein besteht, das der Aushöhlung günstig sich leicht mit der Hacke bearbeiten ließ. Man berechnet die Länge aller, freilich oft übereinander angebrachten Gänge im ganzen auf rund 900 Kilometer und die Fläche, die sie einnehmen, auf 246 Hektar. Gegen zehn Generationen lagen darin bestattet in drei bis vier Millionen Gräbern. Die Katakomben stellen also ein ungeheures, vielverzweigtes, aber planmäßig angelegtes Netz von geraden, sich schneidenden oder blind auslaufenden Stollen in zwei bis fünf — sieben bis zweiundzwanzig Meter unter der Erdoberfläche liegenden — Stockwerken übereinander dar. Die Gänge haben eine mittlere Breite von 0,80 m bis 1 m, sind über mannshoch, oben flach oder leicht gewölbt. Die Seitenwände wurden in drei oder mehreren Reihen übereinander zu Gräbern, und zwar meistens zu Einzelgräbern ausgetieft, deren Längsseite der Längsrichtung des Stollens folgt. Das Grab, zumeist eine einfache, rechteckige Aushöhlung, in ihrer Größe etwa dem Maße des menschlichen Körpers entsprechend, ward mit Ziegeln oder Platten von Marmor und anderen Steinen vermauert. Die zuweilen sich an die Gräbergänge reihenden kleinen Kammern, meist von quadratischer, bisweilen von vieleckiger oder auch runder Grundform, mit flacher oder sanft gewölbter Decke, waren für gemeinsame Grabstätten, zunächst als Familiengräber, angelegt. Manchmal hatten sie je-

doch eine Art öffentliche kirchliche Bestimmung, und es wurden an ihren Gräbern gottesdienstliche Gedächtnisfeiern abgehalten.

Von einer Architektur kann in den Katakomben noch kaum die Rede sein. Ihr künstlerischer Schmuck wird nur durch die Malerei dargestellt. Und es versteht sich von selbst, daß diese sich nach Form und Inhalt durchaus in dem Rahmen antiker Kunstübung bewegte, aus der sie hervorging und durch die sie noch Jahrhunderte lang befruchtet wurde. Schon der Gedanke, die Ruhestätten der Toten mit den frohen Bildern des Lebens auszuschmücken, entsprach einer überkommenen antiken Sitte. Und so war es antike Bilderlust, die in heiterer Unbefangenheit ihren Einzug in die Gräberstadt der Christusgläubigen hielt und alsbald die Wände und Decken der Kammern und Gänge mit dekorativen Malereien dicht und anmutig überspann in derselben Ausschmückungsfreude, die auch in den Häusern Pompejis keine Wandfläche unbemalt gelassen hat. Da war äußerlich vorerst kein Unterschied zu erkennen zwischen den Blätterranken, Blumengewinden, Vögeln und Genien, die die Katakombe der Domitilla schmückten, und jenen Blütenstengeln, Rankenkränzen, schwebenden Genien und flatternden Vögeln, mit denen froh und farbig etwa die Bäder des Titus in Rom oder die Zimmerwände der auferstehenden Totenstadt am Fuße des Vesuv bedeckt sind. Wie dort ist auch hier der Charakter einer leichten anmutigen Dekoration mit feinstem Stilgefühl auf das trefflichste gewahrt. Und so eng war diese neue Kunst mit der altgewohnten verknüpft, daß sie genau wie diese anfangs noch blühendes Leben zeigt, um dann mit ihr erst langsam, dann jäh und gänzlich in Verfall zu geraten. Ihre besten Bilder gehören dem Ausgang des ersten und dem Anfang des zweiten Jahrhunderts an: mit dem allgemeinen Sinken der Kunst in der altrömischen Welt des dritten und vierten Jahrhunderts werden auch die Formen der Katakombenbilder unschön und verzerrt.

Damit soll nicht gesagt werden, daß überhaupt diese Totenwelt jemals Gemälde von hervorragend künstlerischer Bedeutung in sich beschlossen habe. Es waren nicht die großen Maler der Zeit, die da unten in der dunklen Tiefe mit Pinsel und Farbe schufen, sondern schlichte Handwerker, Stubenmaler, die mit flinker Fertigkeit ihre angelernten Formen an die Decken und Wände malten. Doch war es ein tüchtiges, wohlausgebildetes Handwerk, dem sie entstammten, und das ihnen die staunenswerte

Fähigkeit verlieh, mit rascher, sicherer Hand im Helldunkel des Unterirdischen flüchtige Bilder zu zeichnen, die, wenn auch nicht von hoher künstlerischer Schöpferkraft, so doch von guter künstlerischer Erziehung und von feinem Geschmack beredtes Zeugnis ablegten. Einige dieser Bilder sind keck und fest unmittelbar auf die Tuffwand hingeworfen, die meisten sind auf frischen Kalk, al fresco, gemalt. Die Farbenskala war sehr einfach und beschränkte sich auf wenige kräftige Töne, wie das schon die mangelhafte Beleuchtung erheischte. Der Pinselauftrag war flott und flüssig. Von den eigentlichen malerischen Kunstmitteln wie Perspektive, plastische Modellierung u. dgl. wurde fast gar kein Gebrauch gemacht; wenige Schattenstriche mußten genügen, den Gestalten eine Art körperhaftes Ansehen zu verleihen.

Das antike Schema der Deckenmalerei wurde naturgemäß einfach beibehalten, am beliebtesten war eine Einteilung in kleine Felder, die sich, durch Arabesken und Blumengewinde voneinander getrennt, um ein größeres Mittelfeld anmutig gruppieren. Alle Felder wurden dann mit figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Und hier berührt es doch zunächst sonderbar, wenn es sich auch aus der Herkunft der Maler und ihrer Kunst leicht erklärt, daß man nicht nur religiös farblosen Gegenständen wie Blätterranken, Blüten und mancherlei vierfüßigem und geflügeltem Getier begegnet, sondern auch solchen Gestalten, die eng mit antik-heidnischem Wesen verknüpft waren. So sieht man geflügelte Rosse, Triumphwagen, Liebesgötter, die Musen, Delphine, Tritonen und Nereiden, und mancherlei andere Figuren, die mit dem Götterdienste zusammenhingen. Manche davon, wie etwa das Meduſenhaupt, das vom Todesschrecken sprach, oder die Genien, die von Unsterblichkeit reden mochten, oder auch allerlei Gegenstände aus dem bacchischen Bilderkreise, wie Masken, Panther, Steinbock, die das Aufblühen und Absterben der Natur andeuten konnten, waren ja unschwer zu christlichen Todesgedanken in Beziehung zu bringen. Aber auch Eros und Psyche werden übernommen, nackte Gestalten, sich zärtlich umschlingend, die anmutigste Darstellung in der christlichen Kunst und wohl dadurch christlich gerechtfertigt, daß man in ihnen nach dem Märchen des Apulejus den Gedanken von der Prüfung und Läuterung der Seele ausgedrückt sah. Der Sänger Orpheus, die Leier schlagend und umgeben von den seiner Musik lauschenden Tieren, stellen zwei schöne Gemälde in den römischen Domitillakatakom-

ben und eins in denen des Kalixtus vor. Vielleicht soll er um seiner Wildes bezwingenden Gewalt willen mit Christus, dem Überwinder des Bösen, verglichen werden. Odysseus, der sich von den Sirenen nicht bezwingen läßt, soll etwa auf die Mühen hinweisen, die einem Christen erwachsen, der sich von der Welt unbefleckt erhalten soll. Doch sind solche Erklärungen unsicher, und anstatt für ihre Deutung den scharfsinnigen Witz tummeln zu lassen, dürfte es häufig genug angebracht sein, einfach einzugestehen, daß man die Gedankenverbindung zwischen solchen antiken Gestalten und den christlichen Glaubensvorstellungen heute nicht mehr aufzufinden weiß — wenn überhaupt je eine solche vorhanden war. Denn im Grunde ist's eben ursprünglich antike Dekoration gewesen, die man hier benutzte, und es ist nicht möglich, zwischen all diesen Gestalten und dem eigentlichen Zweck dieser Totenkammern eine innere Beziehung zu finden, so sehr man sich auch angestrengt hat, solche aufzuspüren. Wobei es sich von selbst versteht, daß natürlich die meisten dieser Bilder sicherlich irgendwie mit einer Vorstellung von Sterben, Trauer, Hoffnung und Unsterblichkeit zusammengehangen haben werden.

Und ebenso versteht es sich von selbst, daß diese völlige Abhängigkeit von der antiken Vorstellungswelt und Malweise allmählich den Äußerungen einer selbständig sich entwickelnden christlichen Phantasie gewichen ist. Das geschah zuerst schüchtern und unbeholfen; je mehr sich aber der christliche Gedankenkreis in den Gemütern festsetzte, je deutlicher sich die neue Religion zu einem neuen Lehrsystem entfaltete, je mehr das ganze Leben durch die neuen Sitten verändert und bestimmt wurde, um so christlicher ward auch naturgemäß die Kunst, die allmählich immer besser verstand, für die neuen Vorstellungen neue Formen, für die neuen Gestalten neue malerische Ausprägungen, für die neuen Gedanken neue Sinnbilder zu schaffen und sich so mit ihrer Bildersprache der christlichen Redeweise anzupassen, bis sich nach und nach eine ganz neue Kunst herausbildete, die wir mit gutem Rechte christlich nennen können.

Jede Religion bedarf der Bilder und Gleichnisse, um das Unsichtbare und Überirdische in Worte zu kleiden. So konnte auch das Christentum ihrer nicht entbehren, wenn es das Geistige sinnlich darstellen wollte. Und um so größer war der Reichtum bildlicher Rede in dieser neuen Religion, als sie ja ein Kind des bilderreichen Morgenlands war. Jesus selbst hat mit Vorliebe

in Gleichnissen gesprochen, seine Jünger haben den Brauch von ihm übernommen, und die neutestamentlichen Schriftsteller überbieten sich ordentlich in der Anwendung neuer Sinnbilder, mit denen sie die Herrlichkeit des neuen Glaubens dartun und veranschaulichen wollen. Und die christliche Kunstübung blieb ganz in dem Rahmen der überkommenen Bilderfreude, wenn sie als ihre besondere Eigentümlichkeit eine lebhafte Neigung für das Gleichnismäßige zeigte. Dabei hatten diese gemalten Sinnbilder noch den Vorzug, von solchen, die dem Christentum fern standen, nicht begriffen zu werden, also eine Geheimlehre zu bilden, die durch die Torheit und Bosheit der Ungläubigen nicht entheiligt werden konnte.

Die meisten Katakombenbilder haben naturgemäß eine besondere Beziehung auf Grab, Tod und Seligkeit. Aber auch bei ihnen sucht man vergebens nach irgendwelchen Darstellungen von Schmerz und Trauer; sie sprechen vielmehr stets Freudigkeit und Hoffnung aus. So war der antiken Welt die Schmerzzerrissenheit etwas Fremdes gewesen, und durch die christliche Religion war die innere Ruhe und Sicherheit nur noch lebendiger zur Entfaltung gekommen. Darum galt es nicht, Tränen und Leid darzustellen, sondern man suchte den malerischen Ausdruck für das unendliche Erbarmen Gottes und für die weltüberwindende Hoffnung. Ungetrübte Ruhe, stiller Frieden, seliges Vertrauen sind die Merkmale der neu erwachenden Kunst, wodurch die Antike allmählich eine bedeutsame Vertiefung und Vergeistigung des Empfindens erfährt. Nur geht eben diese Verinnerlichung nicht zugleich Hand in Hand mit künstlerischer Vervollkommnung. So daß rein künstlerisch betrachtet die ganz der antiken Welt entstammenden Bilder auf höherer Stufe stehen als die immer bewußter christlich gewordenen, bei denen eben die vertiefte Gedankenwelt nicht auch zugleich ein gesteigertes malerisches Können aufweist.

So gewiß es ein Kennzeichen der Katakombenmalerei gewesen ist, durch Sinnbilder die christlichen Glaubensgedanken auszusprechen, so gewiß muß man sich heute bei der Deutung dieser Gestalten davor hüten, allzuviel Sinn hineinlegen zu wollen. Schlicht und innig haben diese alten Maler das den Wänden anvertraut, was die trauernde und feiernde Gemeinde an Zuversicht und Hoffnung belebte, aber sie waren weit davon entfernt, in ihre einfachen Gestalten eine ganze Dogmenwelt hineingeheim-

nissen zu wollen. Es ist daher ein Unfug, überall tiefsinnige und lehrhafte Andeutungen zu sehen, wie es früher häufig genug geschah, wenn man zum Beispiel die sieben Körbe, die gelegentlich bei der Darstellung der wunderbaren Speisung angebracht sind, als eine Anspielung auf die sieben Sakramente, und die fünf Körbe bei dem gleichen Bilde auf die fünf Bücher Mosis gedeutet hat. Es wird vielmehr richtig sein, sich bei diesem Auslegen der Malereien gelegentlich einfach mit Nichtverstehen zu bescheiden; und wie es schon ein übertriebener Scharfsinn sein dürfte, allenthalben nach Beziehungen auf Tod, Grab und Hoffnung zu fahnden, so sollte man ebenso ruhig eingestehen, daß uns Heutigen überhaupt nicht jede Deutung dieser fernen Bilderwelt mehr möglich sein kann.

So stößt man schon bei der Erklärung eines der häufigsten und beliebtesten christlichen Sinnbilder, beim Fisch, auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Daß damit das eigentlich Christliche bezeichnet werden soll, öfters Christus selbst, häufiger noch die Christgläubigen, ist sicher. Aber wie man zu diesem eigenartigen Gemeinschaftszeichen gekommen ist, bleibt ganz unklar. Denn die alte Vorstellung, daß dieser Fisch eine Art Akrostichon sei, wird man als eine zu gekünstelte und gelehrte Spielerei aufgeben müssen. Das Schiff, das nach Sturmesnöten in den Ruhehafen des Todes einläuft, bereits den Griechen und Römern als Sinnbild des menschlichen Lebens mit seinen Wellenkämpfen bekannt, ist auch den Christen ein liebes Symbol geworden; sie haben es früh auch als Gleichnis der Gemeinde verwendet. Die Taube ist vielfach nur schmückende Zier geblieben, doch ist sie namentlich später oft als Symbol der christlichen Seele, zumeist der zur ewigen Ruhe eingegangenen, aufzufassen. Das Lamm bedeutet zunächst die Gläubigen, die vom guten Hirten geweidet und gehegt werden; erst später, nicht vor dem vierten Jahrhundert, wird es als das Gotteslamm, also als Jesus Christus selbst, abgebildet. Die Palme war bereits im Altertum ein Symbol des Siegs. Die Weinrebe erfreute sich schon in der antiken Kunst großer Beliebtheit; sie ist von da übernommen und in den Katakomben häufig angewendet worden, ohne doch in der Regel mehr als dekorative Bedeutung zu haben. Ganz selten deutet sie mit Sicherheit auf das Abendmahl hin. Die uns in der unterirdischen Gräberstadt häufig begegnenden Darstellungen von Gastmählern knüpfen an die uralte Vorstellung vom Mahle der Seligen an; christlich ist

bei ihnen wesentlich die Auswahl der Speisen: Brot und Fisch; und gelegentlich ist wohl eine Erinnerung an das letzte Abendmahl Jesu nicht abzuweisen.

Zwei symbolische Zeichen haben bald alle anderen in den Hintergrund geschoben und allmählich ganz verdrängt: das Monogramm Christi und das Kreuz.

Das Monogramm Christi ist eine unmittelbare Frucht des weltgeschichtlichen Umschwungs, der sich an die Person Kaiser Konstantins knüpft. Er gab bei Beginn seines Feldzugs gegen Maxentius im Jahre 312 seiner Armee ein neues Heereszeichen, eben das Monogramm, eine Abkürzung des Namens Christus.

Auch das Kreuz ist erst nach Konstantin häufiger abgebildet worden, wenngleich es liturgisch z. B. bei der Taufe als Kreuzeszeichen schon lange in Gebrauch gewesen war und seinen ersten Ursprung gar nicht im Christentum, sondern einer vorhandenen antiken Übung hatte. Man hatte wohl bis zum vierten Jahrhundert Scheu gehabt, das heilige Zeichen durch Darstellungen zu entweihen oder das überkommene durch eigenen Gebrauch zu heiligen. Erst als andere Beziehungen vergessen waren und das Kreuz als Siegeszeichen gelten mochte, dem keine andere Deutung mehr zur Seite stand, hat man es mit Vorliebe dargestellt. Man unterscheidet vornehmlich zwei Formen, das sogenannte lateinische Kreuz mit dem verlängerten Längsbalken, und das sogenannte griechische mit vier gleichen Schenkeln; doch wird auch das T-förmige sogenannte ägyptische Kreuz verwendet.

Die biblischen Gestalten des Alten Testaments kommen bei den Katakombengemälden lediglich als Vorbilder neutestamentlicher Personen vor. Noah weist auf die Erlösung der Christen aus Not und Tod hin; Jonas ist gedacht als Vorbild des auferstandenen Christus; Hiob stellt die zu hoffende Erlösung zur seligen Freiheit der Kinder Gottes dar; ebenso der gleichfalls häufig abgebildete Daniel in der Löwengrube und die drei Männer im Feuerofen.

Aus dem Neuen Testament wurde zuerst und mit dauernder besonderer Vorliebe die Anbetung der Weisen dargestellt. Marias Bild mit dem Jesusknaben wird wiederholt gefunden. Die Lieblingsgestalt der altchristlichen Kunst war der gute Hirte, zugleich die älteste Darstellung Jesu, wobei natürlich auf Bildnisähnlichkeit kein Gewicht gelegt wurde, sondern lediglich auf die sinnbildliche Bedeutung des Seelenführers bei der Wanderung durch

das Todestal nach den himmlischen Auen. Jesus erscheint da in jugendlicher Gestalt, bartlos, häufig Stab und Milcheimer in der Hand. Aus dem Leben Jesu ist der älteste und häufigste Vorgang die Auferstehung des Lazarus, was ja für diese Grüfte so natürlich war; später kamen hinzu die Hochzeit zu Kana, die wunderbare Speisung, die Heilung des Gichtbrüchigen und ähnliche Ereignisse, die Jesus alle als den Helfer in der Not darstellen. Die Kreuzigung wird in den Katakomben nicht vorgefunden. Die Gemeinde hat sich in Rücksicht auf das schmachvolle Wesen der Kreuzesstrafe und bei der allgemeinen antiken Abneigung vor der Abbildung des Schrecklichen lange Zeit hindurch der Veranschaulichung des Golgathavorgangs enthalten. Erst im fünften Jahrhundert entschloß man sich dazu, bewahrte aber einen antiken Zug darin, daß man noch bis zum Beginn des zweiten Jahrtausends den lebenden und nicht den toten Jesus am Kreuz darstellte.

Der Gemeinde ein Bildnis Jesu vorzuführen, hat die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte nicht versucht. Als sie's nachmals tat, sah sie sich auf ihre eigene Einbildungskraft und Erfindungsgabe angewiesen, denn trotz aller Briefe und Berichte, die angeblich wohlbezeugte Erinnerungen von der äußeren Erscheinung Jesu bieten, bleibt es bei Augustins klarem Worte: „Das Antlitz des Herrn im Fleische wird in der Verschiedenheit unzähliger Vorstellungen gewechselt und gebildet. Wie sein Antlitz war, ist uns gänzlich unbekannt." Dabei geht von Anfang an durch die gesamte Geschichte der kirchlichen Kunst mit wechselndem Erfolge eine doppelte Strömung: eine realistische, die mit starkem Wirklichkeitssinne das irdisch Niedrige und menschlich Leidensvolle des Heilands betont und dabei auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckt; und eine idealistische, die den fleischgewordenen Gott in höchsten Steigerung menschlicher Würde und Schönheit darzustellen trachtet. Die erstere Auffassung ist in der Theologie die ältere gewesen. Justinus, Clemens von Alexandrien, Tertullian waren übereinstimmend der Meinung, die leibliche Erscheinung des Herrn sei nach Jes. 53, 2 („Er hatte keine Gestalt noch Schöne . . . keine Gestalt, die uns gefallen hätte"), eine sehr unansehnliche oder gar häßliche gewesen. Und es war ein Widerhall dieser Vorstellung, wenn Celsus bei seiner Bekämpfung des Christentums meint: „Da der göttliche Geist (nach der Meinung der Christen) in Jesu gewohnt hat, so hätte er an

Gestalt und Gesichtsbildung alle anderen Menschen übertreffen müssen. Sie selbst gestehen aber, daß sein Körper klein, unansehnlich und ungestaltet gewesen sei." Diese Vorstellung, daß eine schöne Seele notwendig in einem schönen Leibe wohnen müsse, ist so recht aus dem Geiste der Antike heraus geredet, und weil die erste christliche Kunst letztlich nichts anderes war als der Ausklang hellenisch-römischer Kunst, so hat sich der älteren erklügelten Meinung zum Trotz bald genug in der Wirklichkeit die jüngere Auffassung durchgesetzt, die doch schon von Hieronymus und Chrysostomus vertreten wurde, und die sich mit aller Unbefangenheit zum Beweise ihrer Behauptung gleichfalls auf Bibelstellen, vor allem auf Psalm 45, 3 („Du bist der Schönste unter den Menschenkindern") berief. Da das durchaus antiker Anschauung entsprach, die das Göttliche nicht anders zu denken und zu gestalten vermochte als in voller menschlicher Schönheit, so hat das christliche Altertum, dieser idealistischen Neigung folgend, bei dem Malen und Meißeln von Bildern Jesu durchgängig das Vorbild eines schönen Menschen gewählt. Freilich hat sich der Geschmack auch hier gewandelt, und was ein Geschlecht und ein Volk für schön hielt, ist im Wechsel der Zeitwende und der Landessitte von anderen Zeitbildern überholt und ersetzt worden. Es bleibt zu Recht bestehen, was später der gelehrte Patriarch von Konstantinopel Photius gesagt hat: „Die Bilder Jesu bei den Römern, Indiern, Griechen, Äthiopiern sind verschieden, weil sie behaupten, Christus sei in der Gestalt ihres Volkes erschienen"; d. h. die Phantasiebilder sind unwillkürlich ihren Volkstypen entnommen. Jedes Zeitalter und jedes Volk malt eben sein eigenes Bild, in dem es seinen Christus als sein eigenstes Ideal zu künstlerischer Darstellung bringt. Immerhin hat sich doch ziemlich bald ein bestimmter Typus für das Bild Jesu festgesetzt, der trotz aller Wandlungen und Verschiedenheiten in einigen allgemeinen Grundformen derselbe geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Ohne Schwanken ist das freilich auch nicht abgegangen. Denn anfangs bildete man gemeinhin Jesus als bartlosen Jüngling, und zwar mit kurzem Haar nach der Weise, wie man den freundlichen Seelenführer Hermes darzustellen gewohnt war, oder mit gewellten Locken, wobei der übliche Apollotypus wesentlich mitschaffen half. Als man später das nämliche Idealbild eher im bärtigen denn im bartlosen Antlitz sah, auch die weichen, jugendlichen Züge mehr durch kräftige zu ersetzen liebte, kam für die Christusbilder der

Typus des bärtigen Mannes voll Hoheit und Manneskraft auf, wozu die hellenistisch-römische Kunst mit ihren zahllosen Abbildungen des majestätischen Himmelsherrn Zeus, des milden Heilandsgottes Asklepius und des schmerzensreichen Priesters Laokoon Anregungen und Vorbilder bot. Hierbei ist es denn geblieben, und man hat den so der Antike entlehnten Typus für alle Zeiten angenommen; also einen männlichen Kopf, das Haupthaar in der Mitte gescheitelt und in mehr oder minder reichen Locken auf die Schultern herabfallend; ein kurzer Bart umrahmt den unteren Teil des länglichen Gesichts, dessen Ausdruck ernst und würdevoll ist. Aber das ist eben nur ganz im allgemeinen der kirchliche Christustypus, dessen Anfängen wir auch in den Katakomben begegnen. Jedes Zeitalter, jede kirchliche und soziale Bewegung, jede geistige und künstlerische Strömung hat diesem Allgemeinbilde die einzelnen und eigenen Wesenszüge gegeben, die das Bild aus der überzeitlichen Idee in das individuell Persönliche umsetzten. Und dabei wurde das typische Christusbild eben stets mehr in idealistischer oder in realistischer Kunstsprache dem Zeitgeschmacke und den Zeitgedanken angepaßt. Es versteht sich von selbst, daß, was in den Katakomben von Anfängen dieser Darstellung zu finden ist, in echt antiker Weise eine durchaus idealistische Auffassung Jesu zeigt.

2. Die Basilika.

Die verwaiste Jüngerschar hatte sich nach dem Hingang ihres Meisters anfangs täglich, wie es dem Väterbrauch entsprach, innerhalb des Tempelgebietes in der Halle Salomos zusammengefunden. Aber ihr eigentliches Gemeinschaftsleben vollzog sich doch weit abseits von dem frommen Treiben der Öffentlichkeit. Heimlich bei verschlossener Tür kamen die Gläubigen im Hause eines Freundes zusammen. Und was sie da trieben, waren auch nicht Gottesdienste im alten Sinn, sondern Versammlungen, in denen bange Seelen hoffnungsvoll und zukunftsfreudig im stürmischen Gebete ihrem Gotte nahten und sich gegenseitig an dem schier unglaublichen Erlebnis stärkten, daß der gekreuzigte und auferstandene Jesus von Nazaret ihr Herr und Christ sei.

Nach dem Sturmesbrausen und Flammenlodern des Pfingstfestes verband sich die schüchterne Schar enger und mutiger zum

neuen Vereine. Ein christliches Gemeinwesen entstand mit neuem Brauch und heiliger Sitte. Der alte Tempel und sein Dienst verlor in den Augen der Brüder immer mehr an Bedeutung. Und auch ferne von Jerusalem schlossen Bekehrte den neuen Liebesbund, kamen zusammen und beteten gemeinsam. So entstand ein neues gottesdienstliches Wesen, noch ohne feste Formen und liturgische Gesetze, und doch, deutlich wahrnehmbar, von einer neuen Weise. Ferner war es eine Vereinigung innigster Gemeinschaft; wenn die Brüder und Schwestern sich trafen, immer war das Gebet wie im Kämmerlein so im Verein ihr stärkster Trost, ihre seligste Kraft, ihre mächtigste Waffe. Aber dies Gebet konnte ertönen, wenn man der Apostel Lehre angehört hatte, oder es erklang beim gemeinsamen Brotbrechen. Wortversammlungen oder Mahlversammlungen waren die feierlichen Zusammenkünfte der ersten Christen. In ihrem gottesdienstlichen Leben verknüpften sie so beides, was bis dahin bei der gemeinsamen Religionsübung der Juden und Heiden voneinander getrennt gewesen war: das Predigen und Hören des Worts und das Handeln und Wirken des Sinnbilds. Waren bisher im Kultus der Völker zwei Entwicklungslinien spürbar, auf denen das gottesdienstliche Wesen mit seinen Sitten und Stätten verlief, die eine über die Propheten zur Synagoge oder über die Philosophen zur Redehalle, die andere über Altäre und Opfer zu den Tempeln, so ward nunmehr beides in einer Gemeinschaft vereinigt, die Macht des gepredigten Worts und die Kraft der sinnbildlichen Handlung — recht verstanden die Vereinigung des Gebrauchs von Altar und Kanzel. Beides in neuer vergeistigter Gestalt mit neuem vertieftem Inhalt, aber beides in der Vergangenheit wurzelnd und noch manchmal auf dem späteren Wege dieser vorchristlichen Vergangenheit mehr eingedenk als gut und im Sinne Jesu war. Die eine Art der urchristlichen Gemeindefeier war also die Wortversammlung. Sehr ähnlich verlief sie wie die Betstunde in der jüdischen Synagoge. Schriftverlesung, Predigt und Gebet waren hier wie dort die Hauptstücke. Nur war's kein Reden mehr, das kühl und lehrhaft unterrichten wollte, sondern eine stürmische Beredsamkeit geistergriffener Personen mit allen Schattierungen dieses Wortes als eins der Anbetung und des Dankes, der Bitte und Fürbitte, der Erbauung und Tröstung, der Ermahnung und Lehre. Die freie ungebundene, wohl auch gelegentlich ungebändigte Aussprache der prophetischen Gläubigen ist dann im Verlaufe der Zeiten bei Ein-

kehr größerer Nüchternheit und Ruhe zur Kunstrede des Bischofs oder Presbyters, zur Predigt geworden. Aber noch immer blieb die alte Kraft des Gebets gewahrt, und fromm erklangen die Weisen der Psalmen.

Früh am Tag des Herrn kamen die Brüder zusammen zur Wortversammlung. Wenn des Sonntags Abend kam, bei Dämmerung und Lichterschein, vereinigten sie sich neu zur Mahlversammlung. So waren vordem die Gemeinschaften der Heiden zur Opfermahlzeit zusammengekommen, dessen sicher, daß dieses gemeinsame Mahl sie mit der Gottheit vereinige, wie sie es untereinander traulich und feierlich verbände. Jetzt war nichts mehr zu bemerken von Weihrauchwolken, Opfertieren und Blumenspenden; schlicht und einfach verlief das Mahl, bei dem nur die Getauften Zutritt fanden. Im Geiste echter Bruderliebe und Mitteilsamkeit wurde gegessen und getrunken. Der Gedanke an den Herrn gab dem Mahle seine Weihe. Becher und Brot gingen im Kreise herum, man betete, dankte dem Vater, gedachte seines Knechtes Jesus des Christs in Andachtsschauern ehrfürchtiger Treue, und wartete auf das zukünftige messianische Mahl in der seligen Vollendung. Eucharistie nannte man diese höchste Liebesfeier, denn ein Dankopfer brachte man in ihr dem ewigen Gotte dar.

Nicht lange dauerte es, so trat das Abendmahl in seiner Weise als Mahlversammlung zurück und nahm die Formen eines bestimmten Gottesdienstes an. Bereits zu Justins Zeiten im zweiten Jahrhundert war das eigentliche Dankopfer dem sonntäglichen Vormittagsgottesdienste angeschoben worden. Die alte Tischgemeinschaft wurde zur liturgischen Feier. Aber noch immer zeigte die Vereinigung der beiden Teile zu einer gottesdienstlichen Versammlung die alten Stücke des heiligen Worts und des heiligen Werks.

* * *

Von Privathäusern, in denen die Christen zusammenkamen, wurden im Neuen Testamente beispielsweise genannt das Haus des Nymphas (Kolosser 4, 15), des Philemon (Philemon 2), in Ephesus und in Rom das Haus des Aquila und der Priscilla (1. Korinther 16, 9; Römer 16, 5); in Rom auch das Haus des Gajus (Römer 16, 22), zu dem dann die Überlieferung dort noch die Wohnungen des Senators Pudens, der Lucina, später auch der Cäcilia als Bethäuser der Christen bezeugt. Da die eigent-

lichen Wohnzimmer des antiken Hauses klein und eng waren, wird man annehmen dürfen, daß diese Versammlungen in einem der kleinen umsäulten, nur zum Teil überdachten Höfe abgehalten wurden, die unter dem Namen Atrium und Peristylium bekannt sind. Für einigermaßen zahlreich besuchte Mahlversammlungen konnten bei der raumheischenden Sitte des zu Tisch Liegens auch diese Hallen kaum ausreichen. Jedenfalls — ob mehr von der Raumnot oder mehr von dem Wunsche nach wirklich gottesdienstlichen Stätten getrieben, steht dahin — hat man bald innerhalb der christlichen Gemeinden besondere Säle gemietet oder gebaut, die lediglich für die Zwecke der feierlichen Zusammenkünfte bestimmt und dem weltlichen Verkehr entnommen waren.

Vom dritten Jahrhundert an haben wir klare Zeugnisse für das Bestehen eigener christlich-gottesdienstlicher Gebäude. Schon Clemens von Alexandrien konnte um 200 behaupten, das rechte Heiligtum sei nicht der Tempel, sondern die Kirche; und er meinte sie im baulichen Sinne. Auch Tertullian hat das im Auge, wenn er vom Hause Gottes redet. Das älteste Kirchengebäude aber, von dem wir wissen, war die im Jahre 201 durch eine Überschwemmung zerstörte Kirche von Edessa. Vom Kaiser Gallienus (259) kennen wir einen Erlaß an die Bischöfe, laut welchem die zwangsweise Einziehung der für religiöse Zwecke bestimmten Orte der Christen nicht mehr erfolgen sollte. Gregor von Nyssa berichtet von dem etwa 270 gestorbenen Gregorius Thaumaturgos, er habe überall christliche Kirchen errichtet. Der alte Kirchengeschichtschreiber Eusebius erzählt, daß in den Jahrzehnten zwischen den Kaisern Valerian und Diokletian (260—290), die den Christen Ruhe vor den Verfolgungen brachten, mit dem Anwachsen der Christengemeinden die alten Gebäude nicht mehr genügten, und daß in verschiedenen Städten geräumige Kirchen von Grund auf gebaut worden seien. Vor der Diokletianischen Verfolgung (303) hatten die Christen allein in Rom vierzig Versammlungsorte. Und Kaiser Konstantin (306—337), der seine christliche Gesinnung auch baulich betätigen wollte, hat nicht nur neue Kirchen erbaut, sondern auch schon vorhandene erneuert.

Kein Trümmerrest, keine Zeichnung, keine Beschreibung gibt uns genauere Nachricht über das Aussehen dieser ersten christlichen Gotteshäuser. Aber wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, daß es wesentlich Nutzbauten gewesen sind, die ohne großen Aufwand an Kunstmitteln errichtet wurden. Zu monumentalen

Bauten fehlte den Gemeinden das Geld und die Sicherheit. Denn auch in den Ruhezeiten blieb das Christentum innerhalb des römischen Staatswesens offiziell eine unerlaubte Religion und durfte als solche keinesfalls irgendwie stattlich in die Augen fallende Gotteshäuser errichten. Waren es wirklich eigene, für die gottesdienstlichen Zwecke erbaute Kirchen, in denen die Gläubigen zusammenkamen, so haben wir sie uns von unansehnlicher Gestaltung, in versteckter Lage, fern von der Straße inmitten von Häusern und Höfen, wenn auch auf christlichem Grund und Boden zu denken, keinesfalls aber als künstlerisch ausgestattete Prachtgebäude. Sonst hätte die als besonders glänzend geschilderte Kirche von Nikomedien, wie uns doch berichtet wird, nicht in wenigen Stunden mit Brechstangen dem Erdboden gleichgemacht werden können.

Die christliche Kirche war ähnlich der Synagoge kein Gottessaal wie der Tempel, sondern ein Gemeindehaus. Nicht irgendein Altar oder Bildwerk war in ihr das Hauptstück, sondern der Versammlungsraum für die Gläubigen. Man schuf zunächst also einen Saal, in dem die Andächtigen sich zur Wort- und Mahlversammlung vereinigen konnten. Darin wurden dann für die den Gottesdienst Leitenden, für die Gemeindebeamten und für hervorragende Redner besondere Ehrenplätze auf den vorderen Sitzreihen angeordnet. Schon im Jakobusbrief (2, 2) wird geklagt, daß es auch für Gemeindeglieder verschiedene Plätze gebe, bequeme, auf denen die Reichen sich breit machten, und schlechtere — zum Stehen oder zum Hocken auf der Erde — für die Armen. Mit der zunehmenden Gliederung der Gemeinde in einzelne Ämter und Gruppen hat sich naturgemäß auch die Gruppierung der Stühle und Bänke etwas geändert, aber immer blieben die Sitzgelegenheiten die Hauptsache im Kirchenraume. Im Angesicht der Gemeinde erhob sich der Rednerstuhl und das Lesepult, von wo aus der Predigtvortrag und die Schriftverlesung erfolgte, also die Andeutung der künftigen Kanzel. Einen Altar bedurften die Christen nicht, denn sie kannten kein Opfer, das sie Gott darbringen konnten. Als das einzige rechte Opfer galt ihnen die Selbsthingabe Jesu am Kreuz. Was sie brauchten, waren Tische, um die herum sie beim Liebesmahle liegen konnten und auf denen die Speisen und Getränke stehen konnten, Becher und Brot inbegriffen. Paulus nennt diesen Tisch im 1. Korintherbriefe (11, 23) den Tisch des Herrn. Und ebenso tun das Eusebius,

Athanasius, Chrysostomus. Später kamen dafür auch andere Namen auf, vor allem auch Altare und Altarium. Aber irgendwelche besondere Bedeutung legte man diesen Tischen nicht bei. Unter einem wirklichen Altare verstanden die Christen den „himmlischen" Altar, der schon noch jüdischem Glauben im Thronsaale Gottes stand, oder sie dachten dabei an das Kreuz Christi, oder, wie aus dem Hebräerbrief (13, 10ff.) hervorgeht, an Christus selbst.

Gerade das Fehlen der Altäre in den christlichen Gottesdiensten war den Heiden besonders anstößig, und sie wurden durch diesen Mangel in der Meinung bestärkt, die Christen seien völlig gottlose Leute. Erst allmählich, als sich mit der Abendmahlsfeier die von vornherein naheliegenden Opfergedanken immer enger verknüpften, erhielt der alte Tisch des Herrn noch eine besondere Wertung. Nun brachte die Gemeinde ihre Gaben für die Feier dem Bischofe dar, der sie auf dem Tische zur Eucharistie weihte. Und schon Origenes sieht in dem Abendmahlstisch einen christlichen Altar und weiß davon zu erzählen, daß Christen zum Schmucke des Altars Beisteuern (Leinentücher?) geleistet haben. Auch Cyprian kennt den eucharistischen Tisch als christlichen Altar. Aber wie der Opfergedanke eben nur ein Begriff neben anderen war, mit dem man das heilige Mahl zu deuten und zu beschreiben suchte, konnte daneben getrost die alte Anschauung fortbestehen, die einen richtigen Altar grundsätzlich und selbstverständlich für die Christen ablehnte. So daß mit vollem Rechte Tertullian allem heidnischen Opferwesen gegenüber stolz und triumphierend ausrufen durfte: wir haben keinen Altar! Und tatsächlich galt noch auf lange Zeit hinaus der Abendmahlstisch nicht als ein heiliger kultischer Gegenstand, sondern auch bei aller Hochschätzung der auf ihm vollzogenen Feier eben nur als ein Tisch, den man für die eucharistische Feier eigens herbeitrug und zurüstete, und den man nach Schluß des Mahles wieder zur Seite stellte.

* * *

Kaum hatte Kaiser Konstantin das erlösende Machtwort gesprochen, das nach langen Jahrhunderten der Verfolgung der christlichen Kirche Freiheit und Sieg verbürgte, als auch sofort kirchliche Kunst- und Prachtbauten entstanden, die für den neuen Gottesdienst die neuen Formen in monumentaler Gestaltung boten. Die damals entstandene Basilika ist die eigentlich normale Bau-

form für die christliche Gemeindekirche bis auf den heutigen Tag geblieben, wenn sie auch im Laufe der Zeiten und im Wechsel der Stile mannigfache Änderungen ihrer ursprünglichen Gestaltung erfahren haben mag. Ihre glänzendste Ausbildung erfuhr die Basilika im Abendland. Doch ist damit nicht gesagt, daß sie auch hier entstanden sein muß. Vielmehr weisen immer mehr Spuren darauf hin, daß wir die Heimat der ersten christlichen Kirchenbauten im fernen Osten Asiens zu suchen haben werden. Ist doch Kleinasien bis zu den Tagen Konstantins das einzige eigentlich christliche Land gewesen, in dem kirchliche Sitten am weitesten verbreitet waren und am ehesten sich ausleben und betätigen konnten. Wie dem aber auch sei: wenn wir uns das Wesen der Basilika klar veranschaulichen wollen, müssen wir uns um der Sicherheit willen an die abendländischen Bauten, sonderlich die in Rom und Ravenna, halten, weil wir hier den Typus am deutlichsten ausgeprägt und am besten erhalten vor uns haben.

Neben der Frage nach dem Herkunftsorte der Basilika ist auch die Frage nach ihrer Entstehungsart eine viel umstrittene. Daß die Basilika als eine völlige Neuschöpfung christlicher Baukünstler entstanden sei, wird ja heute in unserem geschichtlich gestimmten Geschlechte niemand mehr glauben wollen. Aber es herrscht immer noch ein heißer Kampf, ob das, was an diesen Bauten zweifellos neu ist, mehr aus christlichem oder mehr aus antikem Geiste geboren sei. Letztlich ist aber auch hier die Fragestellung falsch. Denn es läßt sich gar kein so tiefer Schnitt zwischen Antike und Christentum machen. Künstlerisch betrachtet ist das schaffende Christentum nichts als die ausgehende Antike selbst. An ihren Schöpfungen hat darum ebensowohl die überkommene hellenistisch-römische Kunstsprache wie das eigene religiöse Gemeindeempfinden seinen Teil. Die Baugedanken, die das neue Gemeindehaus bilden sollten, waren in mancherlei antiken Bauwerken keimartig geboten. Vielleicht hat das antike Wohnhaus selbst hier und da Anregungen gegeben, als man seine Räumlichkeiten, in denen die kleine Schar der Christgläubigen zusammenkam, für eine größere Gemeinde erweitern wollte. Vermutlich haben auch die Begräbniskapellen mit ihrer apsisartigen Ausladung auf die Gestaltung des baulichen Abschlusses der Basilika einigen Einfluß gehabt. Jedenfalls aber erhoben sich rings in den Städten der griechisch-römischen Welt unter dem Namen Basilika Markt- und Gerichtshallen, die für kirchliche Gemeindebauten sehr anregende

Vorbilder bieten mußten. Freilich auch sie sind nicht unverändert zum gottesdienstlichen Gebrauche herübergenommen worden. Und so ist, aus dem antiken Kunstgeiste herausgeboren, von christlicher Seite manch schöpferisches Neues hinzugekommen, als nun in der Basilika das Gottes- und Gemeindehaus der jungen Kirche geschaffen wurde; sicherlich unter Anlehnung an alle vorhandenen Raumformen und bei Verwendung aller bis dahin geübten Künste, und doch ein Neues, für den christlichen Gottesdienst eigentümlich Erfundenes.

Die älteste Beschreibung einer Basilika, die auf uns gekommen ist, stammt aus der Feder des Kirchengeschichtschreibers Eusebius, der im Jahre 314 bei der Weihe der Kirche von Tyrus zugegen war und in seiner dort gehaltenen Festrede das Gebäude sehr ausführlich schildert. Jünger ist der Bericht des Bischofs Paulinus an seinen Freund in Gallien über die Kirche, die er am Grabe des heiligen Felix in Nola aus seinem fürstlichen Reichtum erbaut hatte. Doch sind wir nicht darauf angewiesen, uns an Schriftliches zu halten, da die Urkunden des Basilikastils selbst noch in mannigfacher Gestalt vor uns liegen. Das Idealschema einer Basilika, das alle Teile völlig ausgebildet zeigt, ist uns zwar an keinem Bau erhalten geblieben, wie es wohl auch selten in solcher Vollkommenheit ausgeführt worden ist; doch lassen die hervorragenderen Schöpfungen des vierten und fünften Jahrhunderts, sonderlich die römischen Bauten und vielleicht noch besser die von späteren Zutaten befreit gebliebenen Kirchen Ravennas eine genaue Schilderung wohl zu.

Es gehört zu den besonderen Eigentümlichkeiten der alten Basilika, daß sie in erster Linie ein Innenbau ist. Alles bauliche Bestreben war darauf gerichtet, weite helle Räume für die Gemeinde, bestimmte Räume für deren einzelne Gruppen, eine würdige Stätte für Predigtstuhl und Abendmahlstisch zu gestalten, so daß Teilnahme und Kraft bei der Errichtung des Außenbaues fast völlig versagte, und er wie mit absichtlicher Flüchtigkeit behandelt wurde. Er zeigt eine ernste und höchst einfache Gestaltung und sieht nicht anders aus wie ein schlichtes zweistöckiges Gebäude. Dabei ist er in Rohbau ausgeführt, höchstens die Stirnseite ist mit glattgefügten Steinen verkleidet oder noch verputzt und mit Malereien geschmückt. Sonst tritt allenthalben der Baustein — zumeist ist es Backstein — nackt zutage. Die Mauerflächen sind nur durch die Fenster, durch leichte Gurtgesimse, die die ein-

zelnen Geschosse abteilen, und durch Lisenen, d. h. flach hervortretende, senkrechte Wandstreifen, die sich in den Hauptsims verlaufen, belebt und unterbrochen. Das Dach war über dem Mittelschiff als Giebel- oder Satteldach, über den Seitenschiffen als Pultdach, das unterhalb der Fenster von der Mittelschiffsmauer aus schräg abfällt, gestaltet.

Sehen diese Kirchen von außen schlicht und schmucklos aus, weil ihre Hauptbedeutung darin besteht, ein Innenbau zu sein, so sind auch im Innern weniger die Einzelglieder und die Schmuckteile das Wertvolle, als vielmehr die zweckmäßige und kunstvolle Gestaltung der gesamten baulichen Anordnung.

Wenn es irgend möglich war, wählte man für die Kirche einen freien Platz, entzog sie also dem Häusergewirr und errichtete ihre Achse von Osten nach Westen. Diese Ostung war ja schon den griechisch-römischen Tempelbauten eigen und von diesen wiederum den Völkern des morgenländischen Altertums entlehnt, die sich alle gern beim Gebet dem Aufgang der Sonne entgegen wendeten. Die Christen haben diese alte Sitte übernommen und mit neuen Gedanken erfüllt.

Der Basilika ist zumeist vorgelegt das Atrium, ein von Mauern umhegter Hof, an den vier Innenseiten mit bedachten Säulengängen versehen; in seiner Mitte ist der Waschbrunnen angebracht, der für die Reinigung bestimmt war, anfangs auch für die Taufen verwendet wurde. In diesem Vorhause hatten die Büßenden des schwersten Grades ihren Platz.

Durch eine auf Säulen ruhende Torhalle trat man in den eigentlichen Vorraum, den Narthex, wo die Katechumenen standen, und durch ihn in das Gemeindehaus, das Schiff genannt. Dieser Hauptraum war als längliches Viereck mit starkem Übergewicht der Längenausdehnung gestaltet. Er war der Länge nach durch zwei (oder vier) Säulenreihen in drei (oder fünf) Schiffe geteilt, unter denen das Mittelschiff die Seitenschiffe in seiner Querausdehnung wie in seiner Höhe weit überragte. Die Obermauern des Mittelschiffes enthielten die Fenster, die dem inneren Raume das Licht zuführten. Die Säulen, die das Mittelschiff trugen, und die man anfangs zumeist antiken Bauten entnahm, wurden zunächst noch nach der überkommenen Art durch den wagrechten Hauptbalken aus Stein, den Architrav, sehr bald aber durch breite Halbkreisbögen, die Archivolten, miteinander verbunden. Über das Mittelschiff breitete sich eine flache Holzbalkendecke. Seinen Ab-

schluß bildete der Triumphbogen, ein hoher Bogen, der die Öffnung zwischen Priesterraum und Gemeindehaus überspannte und oft mit Malereien reich geschmückt war. Durch ihn betrat man den erhöhten, für die Priesterschaft bestimmten Raum. Es war ein halbkreisförmiger Ausbau, der an der Schmalseite die Basilika abschloß und verschiedene Namen trug, unter denen Apsis der bekannteste ist. Diese Apsis war durch Stufen erhöht, damit der dort weilende Bischof und der Altar allenthalben gut sichtbar wäre, und durch Schranken von dem Laienvolke abgeschlossen. Sie war zumeist mit einer Halbkugel überwölbt, blieb aber fensterlos. In ihrem Scheitelpunkte saß auf stattlich erhöhtem Marmorthron der Bischof, umgeben von den Priestern und Diakonen, die, im Halbkreise der Apsiswand sich anschließend, auf fortlaufenden Bänken ihre Plätze hatten. Zu den Füßen des Bischofs in der Mitte der Apsis stand der Altar. Predigtstuhl und Abendmahlstisch waren auf diese Weise eng miteinander vereint, und beide zogen mit zwingender Gewalt den Blick des Eintretenden auf sich. Alle Hauptlinien laufen auf diesen Abschluß hin. In durchsichtiger Klarheit und durchdachter Einfachheit ist die gesamte Bauanlage ausgeführt: der künstlerische Wert dieser malerischen Perspektivierung ist ebenso bedeutend, wie der Gesamteindruck für den Besucher gewaltig und beruhigend zugleich wirkt. Und dabei entsprach das ganze Haus durchaus den Anforderungen, die der Gottesdienst für Zweckmäßigkeit und Übersichtlichkeit an den Bau zu stellen hatte.

Freilich blieb es nicht lange bei dieser klassischen, ebenso einfachen wie monumentalen Anlage. Mit der Ausbildung der Lehre und Feier des Abendmahls, das sich vom Liebesmahl zur Messe wandelte, erhielt der Altar eine so überragende Wertung, daß er die Bedeutung des Predigtstuhls ganz verdunkelte. Auch wurden die ursprünglichen schlichten Tischaltäre bei zunehmender Bedeutung des Märtyrerkultus mit dem Märtyrergrabe vereinigt. Zunächst so, daß man den Tisch über das Grab stellte. Später so, daß man ihn in das Märtyrergrab verwandelte, in seine Höhlung die heiligen Reste barg und ihm selbst die Gestalt eines gemauerten Grabhügels, eines Kastens oder Sarkophags, verlieh. Wozu denn noch allerlei schmückende Zutaten kamen, die den Altar immer mehr als das Allerheiligste, ja als eine besondere Wohnstätte der Gottheit darstellen sollten.

Dadurch wurde natürlich der Predigtstuhl in seiner Bedeutung verkürzt und von seiner alten Stätte verdrängt. Der Altar war

der eigentliche Mittel- und Zielpunkt des Gebäudes geworden; er duldete neben sich kein anderes Gerät, das die Augen des Eintretenden alsbald auf sich lenken könnte. Der Predigtort war ja auch längst nicht von dem geheimnisvollen Zauber umwoben, der mit wunderwirkendem Glanze über dem Opfertische schimmerte; er bedurfte auch keiner besonderen Ausschmückung, denn bald genug wertete das Urteil der Kirche den Priester höher als den Prediger. Von dem Augenblicke an, als es der Bischof nicht mehr für unbedingt notwendig erachtete, von seinem Stuhle aus über den Altar hinweg zur Gemeinde zu predigen und daher dieses ihm gleichgültig gewordene Amt an die Geistlichen niederer Ordnung abgab, verlor mit der Predigt auch ihre alte Stätte an Bedeutung. Im glänzenden Ornate stellte sich der Bischof nun vor den Altar, da bisher doch die natürliche Stellung hinter diesem gewesen war, richtete sein Angesicht nicht mehr zur Gemeinde, sondern zum Kruzifix und zur geweihten Hostie und ward eben nun Meßpriester. Seine Predigertätigkeit übernahmen geringere Leute; sie traten an die Schranken (cancelli), die das Schiff vom Priesterraume trennten, um von da aus zu predigen, oder sie benutzten dazu die ursprünglich bloß für die Schriftverlesung bestimmten Redepulte, die Ambonen.

So verlor mit fortschreitender Entwicklung des Kirchenwesens schon das älteste christliche Gemeindehaus, das als liturgischer Musterbau ersonnen worden war, etwas von seinem hohen Reize. In seiner ursprünglichen Anlage war die Basilika sicherlich eine letzte künstlerische Großtat der Antike, die doch zugleich dem christlichen Geiste wundervoll entsprach.

* * *

Die rege Bauluſt der römischen Kaiserzeit erhielt durch den Sieg des Christentums eine neue Richtung. Hatten die heidnischen Weltenherrscher miteinander gewetteifert, prachtvolle Tempel, gewaltige Bäder, glänzende Paläste zu errichten, so betrachteten es ihre christlichen Nachfolger nun als Ehrenpflicht, großartige Kirchen zu erbauen. Bis zum Ende des siebenten Jahrhunderts im Abendlande und bis zum Ausgang des fünften im Osten währte die Glanzzeit des Basilikastils. Vor allem sind es die Kaiser Konstantin (323—337), Theodosius II. (448—450) und Justinian (527—565), die sich mit Eifer dem Kirchenbau widmeten und zahlreiche Gotteshäuser aufführen ließen. Doch waren auch die

Einzelgemeinden und viele kunstliebende Bischöfe darauf besorgt, die Stätten des Gottesdienstes monumental zu gestalten. Was an Resten dieser umfassenden Bautätigkeit auf uns gekommen ist, findet sich über das ganze römische Reich hin zerstreut. Leider ist uns aus der Zeit Konstantins selbst keine Basilika unversehrt erhalten. Auch die übrigen Kirchenbauten dieses Stils, soweit sie im wesentlichen unentstellt geblieben sind, wurden natürlich nicht genau nach dem oben beschriebenen Schema errichtet, sondern zeigten im einzelnen die mannigfachsten Veränderungen in Anlage und Ausführung, wenn sich auch unter ihnen gewisse Hauptgruppen unterscheiden lassen, deren kennzeichnende Merkmale die gleichen sind.

In erster Linie sind es die Kirchenbauten der alten Reichshauptstadt Rom selbst, die unsere Teilnahme beanspruchen, wenn auch von der einstigen großen Zahl nicht allzuviel mehr übrig geblieben sind. Eine ganze Reihe von Basiliken ist völlig zugrunde gegangen, andere sind durch spätere Zutaten bis zur Unkenntlichkeit verändert worden. Zu den am besten erhaltenen Basiliken gehört die der heiligen Agnes geweihte, eine dreischiffige Basilika mit einer halbkreisförmigen Apsis und einer südlichen quadratischen Vorhalle. 16 antike Säulen, welche Bogen tragen, scheiden die Schiffe voneinander; über ihnen erheben sich kleinere Säulen, auf denen die Decke ruht und die über den Seitenschiffen Emporen bilden. Zu den anziehendsten Denkmälern des altchristlichen Rom gehört die Clemenskirche, namentlich die dreischiffige geräumige Unterkirche mit Apsis und Narthex; sie ist wohl einst auf einem antiken Hause errichtet worden. S. Maria Maggiore, die größte unter den 80 Marienkirchen Roms, ein sehr großräumiger, aber nur dreischiffiger Bau, der in seinem Innern einen besonders glänzenden, feierlichen Eindruck macht, zeigt noch die antike wagrechte Balkenverbindung über den 42 Marmorsäulen. Die große Paulsbasilika, eine gewaltige fünfschiffige Anlage mit großem Querhaus, ist erst 1823 durch Brand zugrunde gegangen, aber in den alten Verhältnissen, wenn auch mit allzu glänzenden Zutaten, wieder erneuert worden, so daß der Eindruck jetzt so ziemlich der alten mächtigen und festlichen Wirkung entsprechen mag.

In Rom hält es vielfach schwer, unter dem Wust späterer Umbauten und Zutaten, namentlich aus der Barockzeit, die alte edle Form des Basilikabaues bei den zahlreichen Kirchen herauszufinden; sie ungestört zu genießen ist nur hier und da möglich.

Um so reiner ist die Freude an den alten Kirchen des stillen Ravenna, das ein unvergleichlich einzigartiges Bild unverfälschter altchristlicher Kunst bietet und namentlich in der Kirche S. Apollinare in Classe die besterhaltene und schönste altchristliche Basilika Italiens und der Welt besitzt. Die Kirche ist 549 geweiht worden, dreischiffig, auch in der heutigen Schmucklosigkeit von feierlichster Wirkung.

Erst die Forschungen der letzten Jahrzehnte haben über die reichentwickelten Basiliken Syriens einigen Aufschluß gegeben. Da Langholz in diesen waldarmen Gegenden nicht vorhanden war, sah man sich ausschließlich auf Steinbau angewiesen. Dadurch war eine eigentümliche Verwendung von Stützen, Pfeilern, Säulen und Kragsteinen bedingt, die den Bauformen etwas Massenhaftes und Derbes gaben. Die feineren Formen, welche durch Übertragung von der Holzbildnerei anderswo auf die Steinbearbeitung übertragen wurden, blieben unbekannt. Die Wirkung dieser Bauten ist daher mehr ernst und ruhig als im Abendlande; aber sie vereinigen doch in eigenartiger Weise Würde, Gediegenheit und Schönheit. Leider sind uns nur wenige Trümmer erhalten geblieben, und davon sind die bedeutendsten, wie die Kirche von Turmanin, erst in unseren Tagen durch die Unvernunft der Umwohner, die sie als Steinbrüche nützen, gänzlich verwischt worden.

3. Zentralkirchen.

An den Basiliken war die Apsis regelmäßig gewölbt. Es lag nahe, die aus dem Osten stammende, in hellenistischer Zeit erfolgreich fortgebildete Wölbkunst auch auf andere Teile des Gemeindehauses auszudehnen. Und so kam man allmählich dazu, erst die Seitenschiffe und dann auch das Hauptschiff mit einer Wölbung anstatt der bisher üblichen flachen Holzdecke zu versehen. Aber ihren größten Triumph feierte die Wölbkunst doch da, wo sie über einem vieleckigen oder kreisrunden Grundriß das ganze Raumgebilde mit der krönenden Kuppel abschloß. Man hatte zunächst Grabmäler in dieser Weise errichtet, dann aber wandte man die Form auch auf Tempel und andere Baulichkeiten an. Die bekannteste und eigentümlichste Schöpfung dieser Baukunst ist der Wunderbau des Pantheon in Rom. Aber so mustergültig seine

Zusammenfassung von Rundbau und Kuppel ist, so ist sie doch nicht die letzte und höchste Bildung dieser Bauform, die noch wirksamer und reizvoller dann in die Erscheinung tritt, wenn die Masse der kuppeltragenden Mauern durchbrochen und in einige Pfeiler aufgelöst wird. Und ein weiterer baukünstlerischer Fortschritt ist die Hängekuppel, die nicht auf einem runden Unterbau ruht, sondern aus dem Vieleck entwickelt wird. Durch geeignete Zwischenglieder, die Gewölbezwickel, in die der untere Teil der Kuppel durch das Einschneiden der Trägerbogen aufgelöst wurde, ist die Lösung auf das glücklichste erreicht worden, daß die Einheit der Wölbung die Vielheit der gegliederten Umfassungsmauer bedeckte.

Wie gesagt, es lag nahe, daß die christlichen Gemeinden bei dem Bau ihrer Kirchen nicht achtlos an diesen Rund- und Kuppelbauten, wie sie zahlreich im Morgenland und seltener im Abendland errichtet wurden, vorübergingen. Ist doch gerade für Baumeister die Wölbung eines schönen Kuppelraums stets ein besonders ersehntes Strebeziel gewesen. So wurden die Gotteshäuser der Christen, zumal in Kleinasien, nicht nur in der langgestreckten Basilikaform, sondern auch in der geschlossenen Gestalt der Zentralbauten errichtet. Das brauchten natürlich nicht immer reine Rundkirchen zu sein, sondern man wählte auch die Grundform eines Achtecks, und dann namentlich gern auch die Form der kuppelüberwölbten Kreuzgestalt, bei der ein Achteck sozusagen von einem Kreuze durchsetzt war. Für die Errichtung solcher Kirchen haben wir einen interessanten Beleg in einem Brief, den der bekannte Kirchenvater Gregor von Nyssa zwischen 379 und 394 an den Bischof Amphilochios von Ikonium schrieb, den er um Überlassung geübter Arbeiter bat, wie er sie bei dem Bau der von ihm geplanten Märtyrerkapelle benötigte. In der Trauerrede des Gregor von Nazianz auf seinen im Jahre 374 verstorbenen Vater wird als Stiftung des Verstorbenen eine achteckige Kapelle geschildert, die von einer Kuppel überwölbt ist und auch Emporen aufweist, wie sie später in S. Vitale in Ravenna angebracht wurden; so daß auch hier erhärtet, daß in vieler Beziehung Kleinasien als das Mutterland kirchlicher Kunst angesprochen werden muß. Von hier aus kamen gerade die Bestrebungen nach Errichtung von kuppelgeschmückten Zentralbauten über die Balkanhalbinsel nach Italien, wo in Ravenna und Mailand die hervorragendsten dieser Bauten zu sehen sind. Doch

bietet auch Rom einige lehrreiche Denkmäler dieser Bauform. Um wenigstens einige bekannte Beispiele namentlich aufzuführen, seien genannt die Rundbauten über dem heiligen Grabe und auf dem Tempelplatze in Jerusalem, die Kirche S. Sergius und Bachus (die sogenannte kleine Sophienkirche) in Konstantinopel, die Kirchen Gallia Placidia, Giovanni in Fonte und S. Vitale in Ravenna, S. Lorenzo in Mailand, S. Costanza, S. Stefano rotondo und S. Giovanni in Fonte (die alte Taufkirche des Lateran) in Rom. Das waren zum Teil Grabkirchen und Taufkapellen, doch sind auch in dieser Zahl wirkliche Gemeindekirchen zu finden.

Nun besteht ein großer Unterschied in der künstlerischen Wirkung wie in der zweckmäßigen Ausgestaltung zwischen der Basilikaform und dem Zentralbau. Bei der Basilika beziehen sich alle Linien der Längenrichtung entsprechend auf den Schlußpunkt, die Apsis mit Altar und Bischofsthron, während bei der Rund- oder Vieleckkirche der Mittelraum die Hauptsache bleiben muß. Denn das ist ja die Eigenart des Zentralbaus, daß sich bei ihm das gesamte Bauwerk in gleichmäßiger Ausbreitung um einen Mittelpunkt und mit straffer und harmonischer Beziehung zu einer senkrechten Achse gliedert. Empfängt nun noch, wie es natürlich ist, der Mittelraum durch den Kranz der auf dem Krönungssims der Kuppel angebrachten Fenster ein verstärktes Licht, so läßt sich diesem glanzdurchfluteten Raume gegenüber in demselben Bau kein Bauglied anfügen, das die erste Stelle für das Auge erhält. Immer wird in einer Zentralkirche die als eine Nische an den Mittelraum angefügte Apsis gewissermaßen ein Anhängsel bleiben, und die Hauptbedeutung muß dem Gemeinderaume zufallen. Sollte darum wirklich der Altar das allgemeine Ziel des Hauses für Auge und Sinn werden, so mußte er in einem Zentralraum seine Stelle im Mittelpunkte haben, auf den hin sich alle Glieder und Linien beziehen. Das aber widersprach der gottesdienstlichen Sitte, nach der die Gläubigen alle das Angesicht nach ein und derselben Richtung kehren sollten, ohne sich um den Altar herum zu scharen. So ist es erklärlich, daß es bei der Anwendung des Zentralbaus über einige Anfänge und Versuche nicht herausgekommen ist; diese Art Raumgliederung wollte sich eben nicht genügend der priesterlichen Lehre fügen, nach der der Altarraum die Hauptsache sei, während die Gemeindekirche erst in zweiter Linie zu stehen habe. Nur im oströmischen Reiche hat man, als dem kuppelgewöhnten Orient nahe, zahlreiche Zentral-

kirchen aufgeführt und diese ganze Art der Bauform künstlerisch durchgebildet. Im Abendland ist der reine Zentralbau immer nur ein geduldeter Gast geblieben, der in der Priesterkirche keine rechte Heimat fand; und auch die Bestrebungen der Renaissance-Architekten haben ihn nicht völlig einbürgern können, wie schon allein die Baugeschichte des römischen Petersdomes beweist. Für den katholischen Gottesdienst ist naturgemäß die Basilikaform mit der stark betonten Längsrichtung dem Altare zu die zweckmäßigste Anlage. Erst der Protestantismus hat die Zentralanlage — man muß dabei nur nicht gleich an riesige Kuppelräume denken! — mit ihrem die Gemeinde straff zusammenschließenden Hauptraum mit wirklicher innerer Anteilnahme und liebevoller Sorgfalt weiter ausgebildet.

---

4. Altchristliche Bildnerei und Malerei.

Daß in den ersten beiden Jahrhunderten die Bildhauerei in der christlichen Kunst sehr zurücktrat, lag wesentlich an der frommen Scheu vor neuer Abgötterei, die in den Bildsäulen der Gottheiten gleichsam verkörpert erschien, und an der Kostspieligkeit dieser Kunstübung, die einen größeren Geldaufwand erforderte, als die schnell hingepinselten Wandmalereien in den Grüften. Doch die Furcht vor drohendem Götzendienst schwand, der Wohlstand der Gemeinde wuchs, die alte, tief im Blut steckende Lust zur Bildnerei erwachte, und so entstand doch eine christliche Bildhauerkunst, deren Blütezeit in das dritte und vierte Jahrhundert fällt, während die Katakombenmalerei vor allem im zweiten und dritten Jahrhundert ihre besten Werke schuf. Natürlich ist die Bildnerei so wenig wie die Malerei eine neue Kunst gewesen, die vom Christentum hervorgerufen worden ist. Sondern es war die antike Kunst, deren Übung lediglich durch christliche Stoffe bereichert wurde. Zur überkommenen Formensprache gesellte sich nur ein teilweise neuer Inhalt, der auf das rein Technische der Kunst keinen Einfluß ausüben konnte. Als Kaiser Konstantin am Ponte molle den sichern Sieg errungen hatte, soll er sich eine Bildsäule haben setzen lassen mit dem heilbringenden Zeichen des Kreuzes in der Hand. Auch die Kaiserin Helena ließ sich in Elfenbein und Erz abbilden. Und in Konstantinopel wurden verschiedene Bildwerke errichtet, die den guten

Hirten inmitten seiner Schafe und Daniel unter den Löwen darstellten; ja der Heiland selbst erhielt dort sein Standbild. Davon ist nichts erhalten. Doch sind einige andere Bildhauerwerke des christlichen Altertums auf uns gekommen. Vor allem einige kleine Bildsäulen des guten Hirten, also eines Lieblingsbildes der Gemeinde: ein Jesusbild, das nicht zur göttlichen Verehrung einlud und doch den Erlöser darstellte. Die bekannteste und schönste davon steht im römischen Lateranmuseum, eine höchst anmutige Arbeit aus feinkörnigem griechischem Marmor: der sehr jugendliche Hirt trägt das Lamm auf den Schultern, dessen Füße er mit je einer Hand faßt und dem er das mit langen vollen Locken umrahmte Antlitz zukehrt. Auch diese Hirtengestalt ist übrigens keine durchaus selbständige Erfindung christlicher Künstler, sondern findet ihre Formenvorbilder in mancher anderen Figur der antiken Kunstsprache. Von besonderer Bedeutung ist weiterhin die Bildsäule des Hippolythus, der zu Anfang des dritten Jahrhunderts in Rom gelebt hat und später von der rechtgläubigen Kirche hohe Verehrung genoß. Das Kunstwerk ist freilich nur sehr zerstört auf uns gekommen, stellt sich aber dar als eine tüchtige Schöpfung einer Bildhauerwerkstatt des dritten oder vierten Jahrhunderts. Dagegen ist die antike Herkunft einer anderen berühmten Bildsäule, die des Petrus im römischen Petersdom, noch immer heiß umstritten; sie mag wohl erst dem Mittelalter angehören.

Eins der merkwürdigsten Denkmäler der alten christlichen Bildhauerkunst ist die Holztüre an S. Sabina in Rom. Die geschnitzten Flachbilder auf ihren Platten erzählen Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament und zeigen dabei das früheste uns bekannte Vorkommen eines Kreuzigungsbildes, wobei denn der Gekreuzigte nicht als der schmerzvoll Sterbende, sondern mehr als der vor dem Kreuze in Lebensfrische Stehende abgebildet wurde.

Wie wir die altchristliche Malerei am besten aus dem Schmuck der Grüfte kennen lernen, so erhalten wir auch das sicherste und umfassendste Bild von den Leistungen frühchristlicher Plastik durch die Betrachtung der Totenstätten. Eine große Zahl von Sarkophagen sind auf uns gekommen, die uns die Bedeutung der Bildnerei in den ersten Jahrhunderten der leidenden und der siegenden Kirche erkennen lassen. Es waren auch hierbei die altgewohnten Kunstformen, mit denen die neuen Gedanken vom Tode und vom Leben ausgedrückt wurden, aber eine Zeitlang hat es fast

geschienen, als ob in einer kurzen Blütezeit sich wirklich ein künstlerisches Vermögen einstellen wollte, das wie eine eigenartig christliche Kunstsprache auszusehen begann. Aber wenn ein solcher Anfang überhaupt wahrzunehmen gewesen ist: er wurde jedenfalls rasch genug in den Verfall der gesamten Kunst hineinverflochten und ist wie diese mit dem Sturze des Weltreichs selbst dahingeschwunden. Die erhaltenen Denkmale dieser Sarkophagbildnerei finden wir vornehmlich zahlreich in Rom und Ravenna. Die in ihr zutage tretenden Gestalten und Geschichten sind wesentlich dieselben, mit denen auch die Wände der Katakomben geziert sind. Also vor allem biblische Darstellungen, soweit sie ungezwungen, manchmal doch auch recht gekünstelt auf die christliche Lebenshoffnung gedeutet werden können. Dabei tritt das Alte Testament stark hinter das Neue zurück. Jesus wird sehr häufig dargestellt, oft als guter Hirte, oft gleichsam in historischer Abbildung. Sein Bild macht auch hier dabei die drei Stilwandlungen mit, die dem veränderten Zeitgeschmack entsprechen, so daß er zunächst bartlos und kurzhaarig, dann bartlos und kurzgelockt und endlich bärtig und langgelockt abgebildet wird. Häufig wird das Monogramm Christi und das Kreuzeszeichen angebracht.

In der siegenden Kirche verließ die Kunst der Malerei bald die dunkle Gräberwelt und begann das Haus der lebendigen Gemeinde zu schmücken. Es war eine letzte Tat des antiken Kunstgeistes, als die christlichen Maler, von seinem Hauch erfüllt, nun umfassende Bilderreihen an die Wände malten, zunächst mit raschem Pinsel auf den noch feuchten Kalkputz, al fresco, dann in der mühsameren und dauerhafteren musivischen Kunst. Und zwar trat bei diesen Malereien der grüblerisch sinnbildliche Zug zurück, der bisher so gern in allerlei Gestalten einen besonderen heiligen Sinn hineingeheimnißt hatte; auch die überwiegende Beziehung auf Tod und Auferstehen wurde nun abgestreift, und die Darstellung erhielt eine vorzugsweise biblisch-geschichtliche Wesensart. Sollen doch nun die Bilder am hellen Licht des Tages freies und lebendiges Zeugnis ablegen von der Gnade und Treue Gottes, der von den grauen Tagen heiliger Urzeit her sein Reich auf Erden gegründet und so durch Propheten und Apostel, vor allem durch sein Kind Jesus siegreich inmitten der finsteren Weltschuld durchgesetzt hat. Und wie nun die antike Kunst zusammenbrach, eine neue aber erst im Wachsen und Werden war, da sind diese Bilderreihen, von unbekannten Malern hergestellt, die letzten

Leistungen künstlerischen Vermögens in der damaligen Kulturmenschheit gewesen. Dieses zweite Zeitalter altchristlicher Malerei erstreckt sich von den Tagen Konstantins bis in das siebente Jahrhundert.

Der Wunsch, den Luther hegte: man möchte die Wände der Kirchen mit Bildern aus der heiligen Geschichte bemalen, damit sie dem ungelehrten Volke eine Bilderbibel würden zur Erbauung und Belehrung zugleich, ist damals vielfach erfüllt worden. Was dem kirchlichen Neuling im Unterricht erzählt worden war von den Wundertaten Gottes in der Heilsgeschichte, das sah er an den heiligen Mauern seiner Kirche in glänzender Farbe dem Auge sichtbar gemacht; und was der geistliche Redner predigte von den Gotteshelden und ihrem Wirken, fand seine kräftige Unterstützung an diesen Bildern, die sinnenfällig in buntem Farbenglanze die gleiche Kunde sprachen. Naturgemäß wählte man zur Darstellung die Gestalten und Vorgänge, die zu dem Christenvolke am eindringlichsten redeten, und die ihm als seine Lieblingsgegenstände besonders wert waren. Daher sich bald dieser Bilderkreis auf eine ganz bestimmte Reihe von biblischen Vorgängen beschränkte, die fast immer innegehalten, häufig vermindert, selten erweitert wurde, und die naturgemäß zum Mittelpunkte die Lebens- und dann auch, aber etwas zögernd, die Leidensgeschichte Jesu hatte.

Von den Freskomalereien dieses Zeitalters ist nichts auf uns gekommen; wohl aber geben uns zahlreiche Mosaikmalereien ein deutliches Bild von jenem letzten Aufflammen des antiken Kunstgenius unter christlichen Händen. Allerdings ist auch hier längst nicht alles erhalten; aber die schönen und reichen Reste dieser Kunst lassen uns ahnen, warum diese also ausgeschmückten Kirchen eine so gewaltige Wirkung auf ihre Zeitgenossen ausgeübt haben. Denn das Herrliche an diesen Hallen lag nicht nur in den großartigen und zweckmäßigen Raumverhältnissen ihrer baulichen Gestaltung, sondern wesentlich auch an der verschwenderischen Pracht, mit der sie geziert waren, und die sich neben reicher Verwendung von Marmor und Gold vor allem in der Heranziehung der musivischen Malerei bekundete, einer uralten aus dem Orient stammenden Kunst, die im Abendlande zu jener Technik ausgebildet wurde, die versteht, mit verschiedenfarbigen Glaswürfeln kunstvoll abschattierte Gemälde auszuführen. Die Städte, die uns die beste Kunde von der christlich gewordenen antiken Mosaikmalerei geben, sind wieder Rom und Ravenna.

In Rom zeigt das Mosaikgemälde von S. Pudenziana noch ganz die echte antike Kunstsprache mit glücklicher Anordnung, künstlerischer Freiheit und lebendigem malerischem Zusammenhang. Die späteren Werke dieser Kunst bekunden zunächst noch edle, in wechselnder Stärke zunehmende Hoheit, später wird die Hoheit zur Starrheit. Der Geist entflieht aus diesen Gebilden, steif und hager, ausdruckslos und innerlich tot werden die heiligen Gestalten nebeneinander aufgereiht.

Aber fast noch deutlicher und eindringlicher kann man das Aufblühen und Verwelken der christlichen Mosaikmalerei in Ravenna wahrnehmen, wo die Grabkapelle der Gallia Placidia und das orthodoxe Baptisterium noch eine frische und natürliche Auffassung bei aller Feierlichkeit und edler Würde zeigen, so daß ihre Gemälde wahrhaft antiken Geist atmen, während die aus späteren Tagen stammenden Bilder der übrigen Kirchen von Geschlecht zu Geschlecht steifer und lebloser werden, je mehr die klassisch-hellenistischen Nachklänge aufhören und die seelische Regung in den Darstellungen zurücktritt.

5. Die byzantinische Kunst.

Konstantin der Große hatte nach der Ehre gegeizt, Gründer einer neuen Zeit, Stifter einer neuen Roma zu werden. Durch die Gründung seiner neuen Hauptstadt Byzanz im Angesichte Asiens war die Trennung des gewaltigen Weltreichs in eine östliche und eine westliche Hälfte entschieden. Und während der abendländische Teil einem raschen Verfall zueilte, erwuchs das oströmische Reich zu einem blühenden Gemeinwesen. Freilich, es war hier nicht ein frei verfaßter Staat, wie er einst am Tiberstrand sich machtvoll entfaltet hatte, sondern nach morgenländischer Weise eine Monarchie, in der der Kaiser mehr war als die Spitze der Gesamtverwaltung. Durch die von Konstantin und seinen Nachfolgern begründete gesellschaftliche Gliederung, infolge deren die Stellung und Geltung des Mannes in Staat und Leben, seine äußere Ehre und Würde, der Grad seines Ansehens und der Ehrerbietung, die er von anderen erwarten konnte, völlig von der Willkür des Kaisers abhängig waren, wurde das ganze römisch-byzantinische Reich an den Triumphwagen des despotischen Machthabers gefesselt, wurden die Völker, deren Väter einst durch ihre

Großtaten und Geisteswerke die Welt mit ihrem Namen erfüllt hatten, zu den Füßen eines Thrones niedergeworfen, den doch nur selten redliche und kluge Fürsten, um so öfter aber unwürdige, ja frevelhafte Herrscher innehatten, und dessen Stufen Scharen knechtischer Seelen mit fein abgestuften Titeln und reichen Amtskleidern knieend umgaben. Die prunkvolle höfische Feierlichkeit ist ein besonderes Merkmal dieses Byzantinertums wie in allen Lebensgebieten so auch in der Kunst geblieben.

Und dennoch ist die vielfach gehegte Meinung irrig, als sei schon bei der Gründung dieses Reichsgebildes zugleich sein Verfall eingetreten. Das müßte ja eine wunderliche Art des Verfallens gewesen sein, die durch Jahrhunderte hindurch ein so stolzes Sein und Herrschen möglich gemacht hätte, wie wir es doch in diesem byzantinischen Reiche sehen. Vielmehr ist zu beherzigen, daß in diesem vielgeschmähten Staatswesen geistige Kultur und künstlerische Bildung eine Pflegestätte fand, als das Abendland in die elendeste Barbarei versunken war. Hier war der Ort, wo die letzte Rettung der Antike vor sich ging, die ihren Übergang in die spätere neue Kultur des abendländischen Mittelalters ermöglichte. Von hier aus sind die fruchtbarsten Keime der Geistesbildung nach dem Westen gedrungen, der selbst noch der verfeinerten Sitte und des künstlerischen Vermögens entbehrte.

Gewiß, es ist uns an dieser byzantinischen Kultur und Kunst so gut wie an diesem östlichen Christentum vieles innerlich sehr fremdartig, denn wir finden die antiken Überlieferungen und die altchristlichen Lebensziele gar zu sehr überwuchert von orientalischen Einwirkungen, die unserem Wesen im tiefsten Grunde fern bleiben. Wie alles am Wendepunkt von Orient und Okzident Geborene hat auch der Byzantinismus für uns ein eigentümlich zwitterhaftes Ansehen. Bald erscheint er uns innerlich arm, schwächlich, von außen ganz mit eitlem Formenkram umkleidet, bald erinnert er wieder in seinem unzerstörbaren Knochenbau an die festgegründeten Reiche des alten Morgenlands. Auch die Betrachtung seiner künstlerischen Hinterlassenschaft schwankt daher zwischen Widerwillen und Bewunderung. Aber einflußreich und von hoher Bedeutung war diese byzantinische Kunst sicherlich.

Die byzantinische Kunst stellt eine Welt für sich dar. In den ersten Jahrhunderten ihrer Entwicklung überwog das antik-hellenistische Wesen, später waren es die antik-christlichen Elemente, die einer besonderen Ausbildung unterzogen wurden; aber beide

Male war in diesem Gewebe der orientalische Einschlag so stark, daß daraus eine ganz eigenartige Kunstsprache wurde, die für sich betrachtet und beurteilt werden will, ohne daß man von vornherein mit den scheltenden Schlagworten von kläglicher Verödung und einförmiger Greisenhaftigkeit oder mit den preisenden Ruhmreden von höchster Blüte christlicher Kunst und vom schönsten Erbteil des Altertums an sie herantritt.

Die bedeutendste Stelle unter den geistigen Schöpfungen von Byzanz nimmt seine **Baukunst** ein. Sie allein schon würde genügen, dieser Kultur einen Ehrenplatz in der Geschichte der kirchlichen Kunst zu sichern. In der Vorliebe, die der Orient stets für die Zentralanlagen gezeigt hat, blieb diese Gestaltung des gottesdienstlichen Gemeindehauses auch die Lieblingsform des oströmischen Reiches und der in ihr sich entwickelnden orthodox-katholischen Kirche. Neu kam dabei hinzu, daß man versuchte, den runden oder vieleckigen Kuppelraum mit einem Längsbau zu verbinden, also einen Bau herzustellen, bei dem die Mittelachse betont wurde. Dadurch glich der Kirchenraum einigermaßen der Basilika, und man kann ihn auch Kuppelbasilika nennen. Die Grundform bildete ein annähernd gleicharmiges, sogenanntes griechisches Kreuz, über dessen Vierung die Hauptkuppel emporstieg. Die Kuppel wurde durch einen von Fenstern durchbrochenen untergeschobenen kreisrunden Unterbau, den Tambour, erhöht und getragen, wodurch sie erst zur vollen Geltung kam. Die Formen der architektonischen Ausschmückung wurden zumeist klassischer Vorbildung entlehnt, die sich dann freilich manche Umgestaltung, auch Mißbildung gefallen lassen mußten, bis sie jene Kunstsprache redeten, die wir als die byzantinische zu nennen gewohnt sind, und bei der sich mit wachsender Stärke auch rein asiatische Einflüsse geltend machten. Persische und indische Muster wirkten nach und nach immer lebhafter bei der Ausschmückung der Kirchen mit. Die Außenarchitektur ist wie bei den Basiliken ziemlich dürftig. Die kühne und großartige Konstruktion der einzelnen Bauglieder tritt völlig unverkleidet und unvermittelt in die Erscheinung.

Das Hauptwerk und einzigartige Musterbild der byzantinischen Baukunst ist die Hagia Sophia in Konstantinopel, ein Werk von überwältigender Größe und Bedeutung, das sich an einfacher Großartigkeit der Anlage und feindurchgeistigter Pracht der Ausstattung mit allen berühmten Kirchen des westlichen Europas messen kann und als eine der bewunderungswürdigsten Offen-

barungen aller Kunst gepriesen werden darf. Sie wurde im Jahre 537 vom Kaiser Justinian eingeweiht. Seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken ist sie zur Moschee verwandelt worden und geht langsam ihrem Verfall entgegen. Sie ist recht eigentlich eine Kuppelbasilika zu nennen, dreischiffig, mit der vom Kultus verlangten Richtung in der Hauptachse und mit Kuppelbauten, die gegenüber der alt-antiken Wölbkunst große technische Fortschritte zeigen, „ein Wunder in der Konstruktion, Raumbildung und malerischen Perspektive, in Tönung und Stimmung, der glänzende Schlußakkord der antiken Baukunst" (L. v. Sybel, Christl. Antike, II, S. 315).

Über die festgegründete Gestaltung dieser Sophienkirche ist die Baukunst des Ostens nicht hinausgekommen. Für alle griechischen Kirchen wurde von nun an die Verbindung der Kuppel mit einem viereckigen Raume, die Anlage von Emporen ringsum und das Hervortreten der Wölbungen nach außen zur Regel. Später sind die russischen Kirchen alle nach diesem Vorbilde erbaut. Sie zeigen den letzten erstarrten Rest christlich-griechischer Kunst.

In Rußland hat das anatolisch-orthodoxe Christentum seinen Eingang gefunden, als Wladimir, später der Heilige genannt, 989 zum Christentum übertrat und eine griechische Prinzessin heiratete. Es entwickelte sich gleichzeitig eine kirchliche Kunst, die den byzantinischen Vorbildern nachgeahmt war, sich aber stark durch asiatische Einwirkungen beeinflussen ließ.

Die russisch-byzantinische Kirche ist im wesentlichen Zentralbau. Der Rundbau, der hierfür ursprünglich maßgebend war, ging zum Teil in ein Achteck, später der Regel nach in ein Viereck über, das mit einer von Säulen oder Pfeilern getragenen, von Nebenkuppeln umgebenen Hauptkuppel gedeckt wird. Die Kirche zerfällt grundsätzlich in drei Teile. Zunächst betritt man die Vorhalle; von hier aus führt die Haupttür in das Schiff, den Gemeinderaum, und hinter diesem erhebt sich auf Stufen erhöht das Bema, der Ort für die Priesterschaft. In diesem letzteren Raume steht der Altar, und zwar hat jede Kirche — der ältesten Sitte treu — nur einen solchen, der dabei in der Regel die uralte Tischform behalten hat, auch „heiliger Tisch" genannt wird. Auf ihm liegt das Evangelienbuch und ein Kreuz. In einem Zipfel des sogenannten Antimensium, einer auf dem Altar ausgebreiteten seidenen Decke mit der Darstellung des Begräbnisses Christi, muß

eine Reliquie eingenäht sein. Durch das Auflegen des Antimensiums wird jeder Tisch zum Altar.

Zwischen Gemeinderaum und Altarplatz wird das eigentliche Hauptmerkmal der griechisch-katholischen Kirche, die Bilderwand, die Ikonostasis angebracht, die einigermaßen dem Lettner in den mittelalterlichen Kirchen des Abendlandes entspricht, aber eine viel reichere und bedeutungsvollere Ausgestaltung gefunden hat wie dieser. Sie hat immer drei Türen. Die mittlere, königliche oder heilige, ist der Eingang zum Altar. Die linke führt zur Anrichte, der Prothesis, wo auf einem Tische die Zurüstung zum Opfer getroffen wird. Die rechte führt in die Gerätekammer, das Diakonikon, den Raum zur Aufbewahrung der kirchlichen Gefäße und Gewänder.

Das Aufkommen der Bilderwand hat nun nötig gemacht, daß zwischen ihr und der Gemeinde noch ein weiterer Raum für die Chorsänger und den nicht beschäftigten Teil der Priesterschaft eingelegt werden mußte, der nun wiederum durch neue, wenn auch niedrige Schranken vom Gemeinderaum abgesondert wurde.

Vor der Bilderwand werden von den Priestern die Vorgänge des gottesdienstlichen Dramas gehandelt, die das Leben Jesu zum Gegenstande haben und der ganzen Gemeinde ungehindert sichtbar werden dürfen. Hinter ihr die Teile der Messe, die das Geheimnis des Todes Christi darstellen, also am Altare, der Opferstätte, verrichtet werden müssen. Selbst wenn bei diesen Höhepunkten der Feier die Türen geöffnet sind, haben die priesterlichen Handlungen etwas Geheimnisvolles. Mächtig wird durch die ganze, an sinnvollen Gebräuchen und innigen Gesängen reiche Aufführung des heiligen Trauerspiels die Phantasie der Gläubigen angeregt, die dadurch zur Aufnahme des dreieinigen Gottes williger und fähiger gemacht werden sollen.

Eine Bilderwand muß mindestens zwei Bilder haben, rechts von der Mitteltür den Erlöser, links seine Mutter Maria. Zumeist ist sie über und über mit zahllosen Heiligenbildern bedeckt. Bildhauerwerke sind ganz ausgeschlossen, daher ist auch das Kruzifix unbekannt.

Nach einer Kanzel wird man sich in diesen Kirchen vergebens umsehen. Sie ist nicht vorhanden, da es keine Predigt gibt.

Blieben so die überlieferten Regeln der byzantinischen Kunst bei der Anlage der Kirchen in dauernder Geltung, desto freier konnte sich die russisch-orientalische Phantasie in ihrer äußeren

Gestaltung und Verzierung bewegen. Dabei war es nicht das Bestreben, der äußeren Erscheinung der Kirchen ein ernstes, monumentales Gepräge zu geben, sondern es wurde nur das Kuppelmotiv aufgegriffen und mit ihm ein übermütig-phantastisches Spiel getrieben, das schließlich zu sinnloser Üppigkeit und zu wilder Übertreibung ausartete. Über einem niedrigen Baukörper wuchs eine Menge von Türmen empor, die alle mit reichvergoldeten Kuppeln bedeckt wurden. Aber diese Kuppeln waren nun nicht mehr die ursprünglichen, halbkugelförmigen, sondern sie erhielten die in Asien beliebten geschweiften, birnen- oder zwiebelartigen Formen. Dazu wurde der ganze Bau innen und außen mit einem unermeßlichen Reichtum von krausen und abenteuerlichen Verzierungen überdeckt, so daß es für einen europäischen Geschmack ein mißliches Ding ist, auch bei gutem Willen hier die Erfordernisse wahrzunehmen, die wir an christlich-kirchliche Kunst und Würde zu stellen pflegen.

Innerhalb Rußlands sind Kiew, Nowgorod und besonders Moskau die Hauptstätten, in denen dieser nationale Baustil seine höchste Pracht entfaltet hat.

Die Malereien in den griechischen Kirchen müssen in feststehenden Formen gemalt sein, wie sie das Malerbuch der Mönche vom Berge Athos vorschreibt. So ist's von der Kirche selbst amtlich festgesetzt worden. Denn nur solchen — wir würden sagen: byzantinisch-steifen — Bildern gebührt die rechte Verehrung; wer sie betrachtet, schaut in den Himmel. Bis es zu diesem jede freie Kunstübung völlig unterbindenden Beschlusse gekommen war, hat es freilich harte Kämpfe gegeben und jahrhundertelang hatte der Bilderstreit hin und her gewogt.

Einst war dem Heidentume vorgeworfen worden, daß es Bilder von Stein und Erz anbete. Jetzt fand im christlichen Gottesdienste des siebenten und achten Jahrhunderts dieselbe Verwechslung des Bildes mit dem Gegenstande statt, den es darstellt. Es war ja wohl dabei ein dunkles Gefühl des Unterschiedes vorhanden; doch galt das Bild selbst als heilig und als Gegenstand der Verehrung. Es wurden ihm Kerzen und Weihrauch angezündet, man warf ihm Küsse zu und beugte vor ihm das Knie, ganz wie man es einst im Heidentume gehalten hatte. So hatten die Darstellungen Christi und der Maria, der Apostel und Heiligen die Rolle übernommen, die einst von den Götterstatuen gespielt worden war.

Schon Johannes Chrysostomus, 393 bis 404 Bischof von Byzanz, hatte den Kampf gegen die Pracht des Gottesdienstes begonnen; und sein Schüler, der einstige Stadtpräfekt Nilus, wirkte im gleichen Sinne. Der Kunst wurde allein die Aufgabe zugewiesen, die Ungelehrten zu unterweisen. Alles Überflüssige sei fortzulassen. Aber alle eindringlichen Vorstellungen dieser und anderer Männer haben die zunehmende Bilderverehrung nicht aufhalten können, bis sich nun die Kaiser selbst dagegen erhoben. Indessen ihre Bestrebungen suchte die päpstliche Kanzlei zu unterbinden: die Kaiser mischten sich unbefugt in kirchliche Dinge und bewiesen zu einer Zeit Roheit, in der selbst Barbaren Bildung und Gesittung angenommen hätten. Der Kaiser verteidigte sich geschickt, aber er hatte doch das Volk gegen sich, dessen religiöses Gefühl sich in seiner sinnlichen Gestalt tief verletzt sah. Der Kampf zwischen sinnlicher Andacht und verständiger Aufklärung ward zum Streite zwischen hellenischem Schönheitsgeiste und semitischer Kunstfeindschaft, und er wurde auf beiden Seiten mit wildem Fanatismus geführt. Schließlich siegte die Theologenkunst, man trug die lange verbotenen lieben alten Bilder in die Kirchen zurück, aber wenn neue gemalt werden mußten, hatten sie Gedanken darzustellen. Eigenes frisch schöpferisches Empfinden und frei künstlerisches Erfinden blieb verpönt. Von vornherein stand die kirchlich approbierte Form fest, mit welcher jede Einzelfigur dargestellt werden mußte, und für jede Schilderung von Vorgängen und Begebenheiten der Heilsgeschichte war der Allgemeintypus fertig geprägt. Der Maler ist nur der Beauftragte, der Diener der Gelehrsamkeit, deren theologische Glaubenssätze und Spitzfindigkeiten in einem wohl durchdachten und eng zusammenhängenden System abgebildet werden sollten. Da verzichtete der Künstler auf freies Gestalten aus dem Eignen und malte lieber einen Heiligen in hergebrachter Würde und Gebärde, von dem dann die Umschrift mit großen Buchstaben sagen mußte, wer es eigentlich sei, als daß er versucht hätte, auf seine Weise den Mann, wie er ihn innerlich-künstlerisch schaute, darzustellen. So bildeten sich feststehende Arten und Formen aus, die von Synodalbeschlüssen feierlich festgesetzt und bestätigt wurden und genau vorschrieben, wie Christus als Lehrer, Weltrichter und Weltherrscher, wie Maria als Gottesmutter, wie die Propheten und Apostel darzustellen seien.

Man wird den Gestalten der besseren byzantinischen Zeit nicht

weihevollen Ernst und würdige Einfachheit absprechen können. Aber die leidenschaftslose Ruhe ist nur allzu rasch zur starren Leblosigkeit, das feierliche Zeremoniell der Figuren zu strenger Gleichförmigkeit versteinert, wozu noch kam, daß das byzantinische Gewand zwar sehr prunkvoll, aber in der steifen Faltenlosigkeit seiner schweren Brokatstoffe sehr wenig malerisch war.

Byzantinische Tafelbilder wertvollerer Art sind so gut wie nicht auf uns gekommen, Wandgemälde nur sehr spärlich. Aber wir besitzen zahlreiche Miniaturen, aus denen wir den inneren Wert und die Wesensart des Byzantinismus am besten kennen lernen, weil in ihnen noch am ehesten etwas lebendige künstlerische Selbständigkeit zu verspüren ist. Auch die Schmelz- oder Emailmalerei ist damals glänzend ausgebildet worden, vor allem aber fand die Mosaikmalerei im Zeitalter von Byzanz eine eifrige Pflege und schuf kostbare und feierliche Werke, wie sie dem damaligen höfischen Geschmack und der kirchlichen Sitte vortrefflich entsprachen. In dem schon erwähnten Malerbuche vom Berge Athos sind dann die künstlerischen Gesetze der byzantinischen Klosterkunst bindend und endgültig niedergelegt worden. Dabei ist eine derartig über alle Entwicklung hinausgehobene Malweise festgestellt worden, die so wenig entscheidende Merkmale ihrer Entstehungszeit bietet, daß die gelehrtesten Kunstkritiker bei der zeitlichen Bestimmung des Ursprungs solcher Gemälde zwischen Grenzzahlen schwanken, die mehr als ein halbes Jahrtausend umfassen.

6. Das Zeitalter des romanischen Stils.

Nach der üblichen Zeitbegrenzung hebt für uns das Mittelalter mit dem Eintreten der germanischen Völker in die Weltgeschichte an. Es war dieses Begegnen der alten Stämme mit der Kultur auch für die Kunstgeschichte von bedeutsamer Fruchtbarkeit, denn diese Germanen der Wanderungszeiten waren ein Volk von höchster Befähigung. Zunächst freilich war ihnen der Sinn für das Schöne noch wenig entwickelt, andere Gaben und Kräfte waren von ihnen ausgebildet worden. Was wir Bild- und Baukunst nennen, war diesen Völkern unbekannt geblieben. Zudem pflegt die Wiege aller großen Kunst das Gotteshaus zu sein. Aber die Götter der Germanen wohnten in der freien Natur,

nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht; auch ward von ihnen kein Abbild gestaltet. Die mannigfachen bescheidenen Anfänge künstlerischen Lebens, die allmählich auch in diesen Völkern zutage traten, erhielten doch erst in den Tagen Karls des Großen ein wirkliches Strebeziel und eine bewußte Pflege.

Als zu Weihnachten 800 in der Peterskirche zu Rom die Kaiserkrone das Haupt des Frankenkönigs schmückte, war wie in der Völkergeschichte so auch in der Kunstgeschichte der längst vorbereitete Wendepunkt erreicht. Die Völkerwanderung war zu Ende, die Herrschaft der hellenischen Antike vorüber. Die Germanen hatten erlangt, wonach ihr Sehnen und Streben ging, sie waren zu Roms Erben geworden. An die Stelle des alten römischen Reiches trat ein neues, „das römische Reich deutscher Nation". Im Abendlande lag hinfort nicht mehr der Schwerpunkt in Italien, sondern in Deutschland. Das trat auf allen Lebensgebieten bald klar zutage, nicht zuletzt auch auf dem der kirchlichen Kunst.

Der berühmteste Kirchenbau Karls des Großen ist die Palastkapelle zu Aachen, als Hof- und Staatskirche des karolingischen Reiches zwischen 796 und 804 errichtet, ein Kuppelbau, der in Anlehnung an ravennatische Bauten, vielleicht auch mit Benutzung dortiger Zierstücke errichtet wurde. Denn es ergab sich, daß der Geist vergangener Kunstübung, den der Frankenkönig mit bewußter Absicht zu pflegen sich bemühte, nicht der alte römisch-hellenische Geist, sondern vielmehr seine griechisch-morgenländische Gestaltung war, wie er vor allem unter den oströmischen Kaisern sich in Konstantinopel gebildet hatte. Die karolingische Renaissance, von der man mit gutem Rechte reden kann, war vor allem eine Wiederbelebung byzantinischen Wesens in germanischen Gauen und ein Bund, den jener östliche Kunstgeist mit dem Gemütsleben der westlichen Völker einging. Das friedlich Idyllische der hellenischen Kunst war vorüber, die Kunstsprache wurde rauschender, leidenschaftlicher, gemütstiefer.

Dennoch sind Zentralbauten, wie sie in den kaiserlichen Pfalzen und als Grabkirchen je und je errichtet wurden, auch damals vereinzelt geblieben. Die Abneigung der abendländischen Priesterschaft gegen diese für den Gottesdienst ungeeigneten Werke war viel zu groß, als daß die als Wunder angestaunte Hofkirche von Aachen die Grundlage für die Entwicklung der germanischen Baukunst geworden wäre. Man knüpfte daher lieber an die Basilika

an, die Altar und Klerus weit mehr zur Geltung kommen ließ. So daß der Fortschritt der karolingisch-ottonischen Zeit wesentlich in der Weiterentwicklung der altchristlichen Basilika bestand, wobei denn allerlei aus dem Osten herübergenommene technische Fertigkeiten und künstlerische Formen mit maßgebend wurden. So ward die Kreuzform des Kirchenbaus, die schon in den italienischen Kirchen der späteren Zeit angedeutet worden war, immer mehr zur innegehaltenen und ausgebildeten Regel. Natürlich sind es nicht ästhetische oder gar symbolische Beweggründe gewesen, die zur ersten Einführung dieser Kreuzform führten, sondern tatsächliche Bedürfnisse bedingten diese Neuerung. Die Geistlichkeit war so angewachsen, daß das Priesterhaus der altchristlichen Basilika auch mit seinen Vorschiebungen in das Langhaus hinein nicht mehr ausreichte. Man erweiterte darum den östlichen Teil der Kirche durch Veränderung des Baugrundrisses. Zwischen die rundbogige Nische, die Apsis, und das schon zur späteren Römerzeit oft vorhandene Querhaus schob man einen eigenen rechteckigen oder quadratischen Raum für den Altar ein. Das Querschiff stellt sich daher nicht mehr als ein bloßer Abschluß, sondern als ein dreiarmiger Bau dar. Das Langhaus durchdringt das Querhaus und setzt sich in seiner Breite noch ein Stück fort, bis es die abschließende Apsis erreicht. Der gesamte Grundriß wird aus einem T-förmigen zum †-förmigen; die Crux commissa T wird zur Crux immissa †.

Mit dieser Baugestaltung verband sich, zugleich auf ihre weitere Entwicklung wesentlich einwirkend, die Einführung der unterirdischen Gruftkirche, der Krypta. Die alte Confessio, die Stätte der Märtyrer- und Heiligenverehrung, wurde zu einem unterirdischen Betraum erweitert. Diese Andachtshalle erhielt nun einen eignen Altar und wurde so monumental gebildet, daß sie über den Erdboden hervorragte. Dadurch wurde wiederum der über dieser Gruftkirche liegende Kirchenraum, die Stätte des Hochaltars, naturgemäß sehr in die Höhe gehoben, und so bildete sich der hohe Chor aus, der Priesterraum, der sich nun nicht mehr als Durchdringung des Langhauses durch das Querschiff und als Kreuzarm zeigte, sondern sich auch hoch über dem Gemeinderaume erhob, auf vielen Stufen erstiegen werden mußte und gleichsam ein Allerheiligstes darstellte, in dem wie auf einer Bühne vor den Augen des weit und tief entfernt stehenden Laienvolkes die Priester ihre heiligen Handlungen übten.

Eine weitere Neuerung der karolingischen Zeit ist die Ein-

gliederung eines Westchors, so daß nunmehr viele Kirchen zweichörig wurden und so eigentlich keinen rechten Anfang und kein rechtes Ende mehr hatten. Man wollte nicht nur den Heiland am Hochaltar ehren, sondern auch noch besonders beliebte Heilige, deren Reliquien man beisetzte oder an deren Dienst viel gelegen war. Diese doppelchörige Anlage herrscht in Deutschland bis zur ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vor, verschwindet aber dann ebenso rasch, wie sie in einer Zeit fast krampfhaft wachsender Heiligenverehrung entstanden war; alles strebte von da ab wieder einem Ziele zu, dem hohen Chore mit dem Hauptaltare.

Seit der Mitte des neunten Jahrhunderts und von da an über das zehnte hinaus bis tief ins elfte Jahrhundert hinein finden wir die eigentümliche Erscheinung des Stützenwechsels. Dabei wurden in ein und derselben Reihe verschieden gestaltete Stützen zum Tragen der Decke oder des Gewölbes verwendet. Namentlich wechselte man ab zwischen Säulen und Pfeilern. Die aus der Antike herübergenommene, auch vom eigenen alten Holzbau her wohlbekannte Säule wurde nicht mehr für fähig gehalten, die immer schwerer werdende Last der Bedeckung, namentlich der Gewölbe, zu tragen. So wendete man sie zunächst seltener an und setzte neben sie kräftige, viereckig aufgemauerte Pfeiler, die einfacher zu bilden und dabei von größerer Tragfähigkeit waren. So erscheinen die Säulen als der absterbende, die Pfeiler als der lebendige Teil dieser Baukunst, die Antike stirbt, das Mittelalter lebt. Es dauerte nicht lange und die Säule wurde überhaupt durch die Pfeiler ersetzt.

An Stelle der flachen Holzdecke Wölbungen zu setzen war eine Errungenschaft des zehnten Jahrhunderts. Vorläufig begnügte man sich damit, die Seitenschiffe durch quadratische Kreuzgewölbe zu überdecken, die Decke des Mittelschiffes aber flach zu lassen.

Im Bilderstreite hatte Karl der Große mancherlei Bedenken gegen die Beschlüsse des 2. Konzils von Nikäa (787), das die Bilderverehrung wieder herstellte, aber ihre Anbetung verbot. Seine Einwendungen ließ der Kaiser in einer Schrift zusammenstellen, den berühmten karolingischen Büchern de impio imaginum cultu, von der abgöttischen Bilderverehrung. Später hat sich unter Ludwig dem Frommen eine Synode zu Paris 825 scharf gegen den bilderverehrenden Papst ausgesprochen und fast Neigung zur richtigen Bilderstürmerei gezeigt. Das lag ja mit daran, daß

man selbst noch so wenig Bilder besaß. Denn eine selbständige bildnerische und malerische Tätigkeit kam in dem Weltreich Karls des Großen und in den Staaten seiner Nachfolger noch nicht zur Entfaltung. Nur die Goldschmiedekunst und die Elfenbeinschnitzerei erlangte eine gewisse Blüte, und die Buchmalerei hat in den kunstvoll gemalten Handschriften eine wirklich reiche Kunst offenbart. Geringer an Wert sind die Wandmalereien dieses Zeitalters, soweit man sie aus den wenigen uns überkommenen Resten noch überhaupt erkennen kann. Doch entbehren die Gemälde auf der Reichenau trotz alles Ungeschicks in den Einzelheiten nicht einer eindrucksvollen und dramatischen Feierlichkeit.

* * *

Aus mannigfachen Anfängen und Übergängen bildete sich die Kunstweise, die wir heute den romanischen Stil zu nennen gewohnt sind. Es ist das ein recht unglücklicher Name, der erst aus dem 19. Jahrhundert stammt. Früher sprach man mit weit mehr Recht von byzantinischem Stil. Aber man empfand das dann für kränkend, eine so eigenartige Kunst nach dem griechischen Osten bezeichnen zu sollen, und so suchte man denn nach einer neuen Benennung. Der Franzose Arcisse de Caumont hat 1838 dieses neue Wort von romanischer Kunst geprägt. Dieser Name ist darum so verkehrt gewählt, weil er gerade das Eigentümliche dieses Stils, der in seiner Durchbildung und Gipfelung eine besonders kräftige Äußerung germanischen Wesens ist, völlig unausgesprochen läßt und den Anschein erweckt, als seien die römischen Elemente in dieser Kunstweise die vorherrschenden gewesen. Während doch vielmehr ihre Ursprungsformen weit weniger auf romanische denn auf orientalische Einflüsse zurückgehen. Freilich ist man jetzt erst am Werke, de mannigfachen Verbindungsfäden aufzudecken, die vom Morgenlande zu dieser Stilbildung herüberführen. Aber daß diese Verknüpfung tatsächlich vorhanden gewesen ist, kann füglich nicht mehr bezweifelt werden, wenn auch vielleicht der Späherſinn in der begreiflichen Entdeckerfreude heute allzu sehr nach asiatischen Einflüssen Ausschau halten mag.

Zeitlich begrenzt man die Vorherrschaft des romanischen Stils durch die Jahre 1000 und 1250, wobei denn freilich zu beachten ist, daß solche Zahlen recht unsichere Trennungen darstellen, da Anfang und Ende einer Kunstepoche sich nie scharf von den Vorstufen und Nachklängen scheiden lassen, und es stets ein will-

kürliches Unterfangen bleibt, aus dem großen Strom kunstgeschichtlicher Entwicklung ein bestimmtes abgemessenes Stück gleichsam herausheben zu wollen. Zudem geschieht es häufig, daß in solcher Stilepoche die einzelnen Künste nicht zu gleicher Zeit ihre Blüte erleben, und daß z. B. die Bildhauerkunst die köstlichsten und bezeichnendsten Werke eines Zeitalters liefert, während man bei der Baukunst schon das Absterben des Stils und die Sehnsucht nach neuen Formen und Gedanken wahrnehmen kann.

Wenn auch der romanische Stil im Abendland überallhin seine Verbreitung gefunden hat, weil er eben die Kunstsprache eines bestimmten Zeitalters war, so kann man doch getrost sagen, daß seine eigentliche Heimat und besondere Pflegestätte Deutschland und das nördliche Frankreich war. Und auch das kann behauptet werden, daß auf dem Gebiete der bildenden Kunst während des romanischen Zeitalters die **Baukunst** durchaus die Führung behalten hat.

Es war die Zeit, in der Papst Gregor VII. die römische Liturgie in ihrer Einheit vollendete und auch in den Gebietsteilen einführte, die ihr bisher widerstanden hatten. Die römische Messe verdrängte endgültig und durchgreifend die verschiedenen Gottesdienstordnungen des Abendlands. Rom setzte damals bis auf geringe und unwesentliche Ausnahmen seine Meßliturgie durch, die von da an täglich mit denselben lateinischen Worten in jedem Orte, und zwar ebenso in den kleinsten Dorfkirchen wie in den größten Kathedralen gefeiert wird, und so ein beredtes Zeugnis von der Alleinherrschaft des Papstes auf dem gesamten Kirchengebiete ablegt.

Der Grundgedanke aber, der diese Entwicklung und Ausgestaltung des in der Messe sich vollendenden römischen Kultus beherrscht, ist die folgerechte Durchführung der schon in frühen Zeiten aufgenommenen Opferidee. Die römische Messe gilt als die wirkliche Darbringung des Opfers Christi vor Gott, als der tatsächliche Neuvollzug des neutestamentlichen Opfers durch das allein hierzu berechtigte neutestamentliche Priestertum, zwar für die Gemeinde, aber nicht durch sie und nicht einmal notwendigerweise vor ihr. Ihre Wirkung ist nicht durch die gläubige Andacht der heilsbegierigen Seelen, sondern lediglich durch den richtigen Vollzug von seiten der Priester bedingt. Die Gemeindefeier ist mithin durch die priesterliche Handlung völlig verdrängt. Das Gotteshaus gestaltet sich demgemäß immer mehr zum Opferraum: die Gemeinde wird vom Heiligtum abgetrennt, und wer predigen

will, muß zu ihr ins Kirchenschiff herabsteigen. Im Chorraum ist kein Platz mehr für den Predigtstuhl; er ist allein dem Altar und der Priesterschaft vorbehalten. Und der alte Abendmahlstisch, in dem nun die Märtyrergebeine geborgen sind und auf dem das Opfer von Golgatha täglich neu vollzogen wird, ist jetzt durch die bischöfliche Weihe eine wirkliche Wohnung Gottes geworden.

In dieser Weise war die Grundlage für den Kirchenbau geboten; in dieser Gliederung wurden in der sehr bauluſtigen romanischen Stilzeit zahllose Gotteshäuser errichtet. Wir haben dabei die Auffassung, daß dieser romanische Stil an Größe und Schönheit von keinem anderen übertroffen wird, und empfinden zugleich die Schwierigkeit, wenn wir die vorzüglich kennzeichnenden Merkmale dieser Stilart schildern und die gesamte romanische Kunst sozusagen auf den Begriff bringen wollen. Denn kein Stil ist wie dieser einer so verschiedenen, rein persönlichen Ausbildung fähig. Es sind nicht zwei Kirchen in ihren Kunstformen und in ihrer Wirkung völlig gleich. So daß es sich nicht um die Hervorhebung streng innegehaltener, bis ins einzelne durchgeführter Bauregeln, sondern nur um einige Gemeinsamkeiten der Anlage und der Ausführung handeln kann, wenn man die technische und ästhetische Eigenart des romanischen Stils schildern will.

Die Grundlage des romanischen Kirchengebäudes ist immer noch die altchristliche Basilika. Doch hat der ursprüngliche Grundriß die schon oben erwähnten einschneidenden Änderungen dadurch erfahren, daß man für die stark angewachsene Zahl der Priester und ihre immer noch zunehmende Bedeutung größerer Räume bedurfte. Man erweiterte daher jene Bauteile immer mehr, die für Altäre und Kleriker reichlichen Raum boten, und blieb insonderheit bei der Ausbildung eines lateinischen Kreuzes. Der Hauptaltar trat also von der Grenze zwischen Apsis und Querhaus hinweg in ein eigenes Altarhaus, das sich zwischen Apsis und Querhaus hineinschob und sich um mehrere Stufen über den Fußboden der übrigen Kirche erhob, weil sich darunter die unterirdische Gruftkirche befand mit dem Grabe des Heiligen, dem zu Ehren die Kirche erbaut ward. Zwischen den Altarraum und das Langhaus schob sich ein nach beiden Seiten hin weit ausladendes Querschiff, an welchem Nebenapsiden angebracht zu werden pflegten, in denen dann wieder Altäre standen. Als die Menge der Reliquien in den einzelnen Kirchen immer größer wurde, auch immer zahlreicheren Geistlichen die Gelegenheit geboten werden

mußte, gleichzeitig das stille Meßopfer zu halten, schuf man schließlich einen ganzen Kranz von Kapellen, der sich an den Chor und seinen Umgang strahlenförmig anreihte, eine Bauanlage, die namentlich in der Gotik sehr ausgebildet wurde, in französischen Kirchen aber schon zu romanischer Zeit in ihren Anfängen vorhanden war. Dieser ganze östliche Teil der Kirche war lediglich für die Priesterschaft bestimmt. Er bildete eine eigentliche Priesterkirche innerhalb des Gotteshauses. Hier erhob sich der Hauptaltar, in seinen Nischen standen die Nebenaltäre; hier stand der neue bewegliche Faltstuhl des Bischofs, hier das feste Chorgestühl für die Geistlichen; hier waren die feststehenden oder beweglichen Lesepulte, stand der Kredenztisch, und in der letzten Zeit auch schon der Dreisitz, auf dem der Priester mit seinen zwei Diakonen während des Credo Platz nahm.

Der ganze Grundriß erscheint in seiner Gesamtanlage und in der Ausdehnung seiner Einzelteile rhythmisch gegliedert. Die Grundlage hierfür bildet die „Vierung", ein nach allen Seiten freiliegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebensoviel hohen Gurtbögen abgegrenzter Raum, der dort entsteht, wo das Langhaus vom Querhaus durchdrungen wird, also im Scheitelpunkt des Kreuzes. Dieses Vierungsquadrat wird nun zur maßgebenden Einheit für alle übrigen Gebäudeteile. Ein solches Quadrat wird zu beiden Seiten der Vierung angeordnet und bildet dadurch das Querhaus. Eins wird im Osten angefügt, d. h. zwischen die Apsis und die Vierung eingeschoben und somit zum Chore gezogen. Das Langhaus entsteht dadurch, daß dasselbe Quadrat drei- bis sechsmal angebaut wird. Die Seitenschiffe sind dann in kleine (Viertels-) Quadrate eingeteilt, so daß auf ein Hauptschiffsjoch je zwei kleine Nebenschiffsjoche kommen. Man nennt diese Bauweise, alles nach der einen Raumgröße einheitlich zu ordnen, so daß die Größe des einen Raumes genau an die der anderen gebunden ist, das gebundene System. Das hat zunächst eine Ursache in der geringen Kunstfertigkeit der damaligen Zeit gehabt, die noch ängstlich mit den vorhandenen Kräften schalten mußte; aber es kam dadurch auch ein ganz anderer Eindruck für das Auge in den Bau. Gegenüber der weiten und klaren Gliederung der alten Basilika erscheint die gebundene romanische Kirche leicht eng, schwer und gedrückt. Und doch erhält sie durch die harmonische Rhythmik der Flächen und Linien wieder auch etwas besonders Wohltuendes und Trauliches.

Der Aufbau erhält sein kennzeichnendes Gepräge durch den Gewölbebau, den in einer bisher im Abendland noch nicht gekannten Weise ausgebildet zu haben zu den bemerkenswertesten Verdiensten des romanischen Zeitalters gehört. Man ersetzte, hier vor allem durch orientalische Einflüsse belehrt, die leichte und feuergefährliche Bedachung zunächst über den schmalen Seitenschiffen, dann aber auch, als man den Mut dazu bekam und in Besitz der nötigen technischen Fertigkeiten gelangt war, über den breiten Mittelschiffen, durch das massive und widerstandsfähige Steingewölbe.

Zunächst waren diese Gewölbe noch sehr schwerfällig und stark. Doch wurde das reine rundbogige Tonnengewölbe, das die Hälfte eines hohlen Zylinders darstellt, in fortschreitender bautechnischer Entwicklung durch das Kreuzgewölbe verdrängt, das aus dem Durchschnitt zweier sich durchdringender Tonnengewölbe entsteht und sich deshalb als eine aus vier Dreiecken zusammengesetzte Kappe darstellt. Diese vier zylindrischen Dreicke treffen sich auf vier Kanten oder Gurten, weshalb diese Gewölbe auch Gurtgewölbe genannt werden. Die Kreuzgurte (Diagonalrippen), die die zwischen den Gurtbögen liegenden Gewölbefelder trennen, sind das eigentliche Neue und Bedeutsame des romanischen Gewölbebaus. Sie sind beim Aufbau des Gewölbes insofern die Hauptsache, als sie das tragende Knochengerüst darstellen, zwischen dem die eigentlichen Gewölbekappen nur leicht eingespannt zu werden brauchten. Die Gewölbe wurden zumeist auf Pfeilern errichtet, der oben erwähnte Stützenwechsel, der namentlich in Sachsen üblich war, verschwand allmählich. Die Pfeiler wurden zumeist quadratisch aufgebaut und anfangs sehr stark gebildet, weil sie gewaltige Gewölbelasten zu tragen hatten. Als später durch sachgemäße Ausbildung der Gurtbögen die Gewölbe selbst schwächer wurden, sind auch die Pfeiler leichter und schlanker gebildet worden.

Die Belichtung des Kirchenraumes war schwach, denn die Fenster wurden nur als kleine Lücken in den massigen Außenmauern ausgespart. Auch die Apsis erhielt kleine Fenster. Sie ist gewöhnlich durch eine Halbkugel überdeckt. Die anfangs weitverbreitete Zweigeschossigkeit der Seitenschiffe, die so Emporen boten, kam bald mehr und mehr in Vergessenheit. Die Türme, die der altchristlichen Basilika und auch den karolingischen Bauten zumeist gefehlt hatten, und die, wo sie einmal errichtet waren, neben

der Kirche freistehend ihre Stelle gefunden hatten, wurden jetzt in den Organismus des Gesamtbaus mit hineingezogen und gleichmäßig über die ganze Anlage verteilt. Kleinere Kirchen begnügten sich mit einem Turme; wo das Streben nach Pracht und Ruhm unter den bauenden Bischöfen und Orden besonders lebhaft war, da brachte man drei, fünf, auch sieben Türme an, je mehr desto besser. Sie erhöhen in ihrer kraftvollen Gestalt und lebendigen Gruppierung die malerische Wirkung der romanischen Kirchenbauten, entsprachen aber in ihrer großen Zahl nicht dem Bedürfnis, sondern dem Wunsche nach äußerer Pracht.

Das feste Mauerwerk des gesamten Außenbaus wurde unten von einem einfachen Sockelsims umzogen, oben durch ein Dachsims abgeschlossen. Gern wendete man seit dem elften Jahrhundert zur Gliederung der Mauerflächen Lisenen an, jene schmalen, bandartigen Streifen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen und sowohl am Dache des Seitenschiffs wie dann an dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbogen zusammengesetzt ist.

Die Schmuckformen, die über diese Bauten in reichster Fülle ausgegossen wurden, zeigen eine Vermengung überkommener antiker und orientalischer Motive mit dem altheidnischen Formenschatz. Der germanische Individualismus treibt mit diesen Elementen ein höchst reizvolles Spiel, indem er sie auf die mannigfaltigste Weise abwandelt und mit Zügen, die der heimatlichen Umgebung, der eigenen Handwerkskunst, der nordischen Pflanzen- und Tierwelt entnommen sind, auf das anziehendste bereichert. Die Ranken, Blumen und Blätter werden dabei nicht in der bestimmten Naturform, sondern stilisiert verwendet. Das Figürliche läßt bei der Bildung von Tieren, Menschen und Fabelwesen eine Phantasie von erstaunlichem Reichtum und frischester Schöpferkraft erkennen. Die geometrischen Ornamente zeigen eine äußerst eigenartige Fortbildung altgermanischer Motive in Vermischung mit römischen und morgenländischen Linienspielen und erfreuen das Auge ungemein durch ihre verschlungenen und verknoteten Bänder, ihre wellenförmigen, zickzackartig gebrochenen Linien, ihre Schuppen- und Schachbrettverzierung, ihre Perlstäbe und Diamantschliffe.

Diese Art der Ausschmückung tritt besonders anschaulich bei der Behandlung der romanischen Säule, namentlich ihres Kapi-

täls, hervor. Und ebenso entfaltete sich bei den Türen, vor allem am Hauptportale, gern die volle Pracht dieser unendlich mannigfaltigen Zierformen.

Umfaßt das gesamte romanische Zeitalter das elfte und zwölfte Jahrhundert und die Hälfte des dreizehnten, so kann man hiervon die ersten hundert Jahre als die der frühromanischen Kunst und ihre Werdezeit bezeichnen; von 1100 bis 1180 würde dann die hochromanische Zeit, die eigentliche Blüte des Stils, fallen. Die dann noch folgenden siebzig Jahre darf man wohl die spätromanische Zeit nennen, ohne doch mit diesem Namen etwas zu Ende Gehendes, Verfallendes bezeichnen zu wollen, denn die romanische Kunst hat das Eigentümliche erfahren, daß sie sich nicht völlig ausleben konnte. Gerade als jene bedenkliche Zeit eintrat, die in einem herrschenden Kunststile gewöhnlich zum Verfalle führt, kamen so starke neue Einflüsse und Anregungen von außen, daß sie schließlich das ganze System umwandelten und eine neue Entfaltung des Raumsinns ermöglichten.

Es wurde schon angedeutet, daß der romanische Stil seine freieste Ausbildung und ausgereifteste Entfaltung in Deutschland gefunden hat, das demnach in der Baukunst dieses Zeitalters unbestritten den ersten Rang einnimmt. Unter den deutschen Landschaften scheint Sachsen mit der Ausbildung des Stils zeitlich vorangegangen zu sein. Als das älteste Denkmal desselben gilt die Frauenklosterkirche zu Gernrode am Harz, 958 erbaut. Das besonders hervorragende Beispiel einer sächsischen Basilika ist die Benediktinerkirche S. Marien zu Paulinzella in Thüringen (1105—1119). Die Wölbung tritt auf sächsischem Gebiete zuerst am Dom zu Braunschweig (von Heinrich dem Löwen 1172 begonnen) bedeutsam hervor. Die glänzendste Entwicklung nahm der romanische Baustil im Gebiete des Rheins, der Maas und der Mosel, wovon namentlich die gewaltigen mittelrheinischen Kaiserdome zu Speyer, Mainz und Worms beredtes Zeugnis ablegen; sie stellen die eigentliche Höhe des romanischen Stils dar und sind an Zweckmäßigkeit der Anlage und an ernster Schlichtheit nie übertroffen worden. In den Orten des norddeutschen Tieflandes trieb der Mangel an natürlich gewachsenen Bruchsteinen zur fast ausschließlichen Verwendung des künstlich geformten und gebrannten Backsteins, was eine eigenartige Abwandlung der Kunstsprache zur Folge hatte, wie sie etwa aus dem Dom in Brandenburg zu ersehen ist.

In den oberitalienischen Bauten dieser Zeit ist teilweise wie in der Markuskirche von Venedig der orientalische Einfluß, teilweise wie in S. Zeno von Verona der germanische Einfluß vorherrschend. Mittelitalien hat eine ganz besondere Abart dieser Kunstsprache ausgebildet, wovon die Bauten von Pisa und Florenz beredtes Zeugnis ablegen. In Unteritalien ist zur byzantinischen Kunst noch der normannisch-nordische Stil hinzugetreten und hat so zumal in den Kirchen Palermos eine höchst eigenartige Mischung hervorgebracht.

In Frankreich hat der romanische Stil wesentlich im Norden liebevolle Ausbildung gefunden; was der Süden bietet, zeigt ein stärkeres Anknüpfen an antike Erinnerungen. England erhielt neue künstlerische Gedanken durch die Normannen, spricht deshalb auch heute nicht von einem romanischen, sondern von einem normannischen Stil, womit denn die nationale Ausbildung zu verstehen ist, die aus der Verschmelzung einheimischer und fremdländischer Bestandteile zu einem dem damaligen Volkstum entsprechenden Ganzen entstand, wovon sich noch einige Reste in der englischen Mutterkirche in Canterbury erhalten haben. In Schweden und Norwegen nehmen die Stabkirchen eine besondere Stellung ein, Holzbauten, die in ihrem Grundriß auf das skandinavische Bauernhaus zurückgehen mögen, die sich aber in ihrer weiteren Entwicklung dem überkommenen Schema der christlichen Basilika nähern. Die von Wang ließ Friedrich Wilhelm IV. 1842 im Riesengebirge aufstellen, wo sie jetzt dem Baudendorfe Brückenberg zur malerischen Zierde gereicht.

* * *

Den zahlreichen herrlichen Baudenkmalen der romanischen Kunst stehen im allgemeinen nicht ebenso viele wertvolle Werke der Bildnerei und Malerei gegenüber. Gerade je freier sich der Geist dieses Zeitalters in der Baukunst entfaltete, desto gebundener war er in der Pflege der Schwesterkünste. Nicht als ob dieselben gar nicht geübt worden wären; die Kirchen mit ihren Wandflächen und Holzdecken, ihren Kanzeln und Altären, ihren Schauseiten und Portalen heischten ja geradezu gebieterisch eine künstlerische Ausschmückung. Aber die Art, wie das ausgeführt wurde, war namentlich anfangs unbeholfen und schwerfällig. Es schien, als ob die Augen verlernt hätten, die Natur zu schauen, und als ob die Hände nicht mehr imstande wären, das zu bilden,

was doch bis dahin zu gestalten in langer Kunstentwicklung gelernt worden war. Aber wo irgend ein künstlerisches Talent sich offenbarte, da ward es alsbald von der Kirche in ihren Dienst gestellt. Noch gab es keine andere als eine kirchliche Kunst. Und was diese an Werken der Bildnerei und Malerei schuf, das sollte nicht nur schmücken und erfreuen, sondern auch lehren und erbauen. Dabei erhielt der altchristliche Bilderkreis seine Erweiterung, wie das religiöse Leben sich durch Predigtübung, Dogmenbildung und liturgische Regeln an Stoff bereicherte. Und wie die einflußreiche Richtung der Kluniazenser etwas Strenges und Ernstes besaß, so vermehrte sich auch der künstlerische Stoff wesentlich um allerlei düstere und herbe Bestandteile. Wie schon gesagt ward: die friedlich-idyllische Kunstsprache der Antike war vorüber; schwerere Seelenprobleme, bewegtere und zusammengesetztere Empfindungen der germanischen Gedankenwelt machten sich geltend. Das ging zunächst noch Hand in Hand mit dem Unvermögen, das im tiefsten Innern Erschaute frei zum Ausdruck zu bringen. Was man an altgewohnten Stoffen abbildete, wurde in einer feststehenden erstarrten und entstellten Umprägung hergestellt. Und wo Neues zu bilden war, da reichte zunächst der Formensinn und die technische Geschicklichkeit nicht aus, es wirklich selbstschöpferisch zu gestalten. Erst allmählich lernte die junge Kunst von neuem, in jugendlicher Schaffenslust sich den frischen Blick für die Natur zu erwerben, und damit auch die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben. So verloren nach und nach die menschlichen Gestalten das kalte, starre Wesen und nahmen eine Haltung an, die zwar immer noch feierlich und hoheitsvoll, aber doch lebensvoll bewegt war. Die Gesichter fangen an, einen wirklichen Ausdruck zu zeigen. Die Gewänder fließen in langen, naturgemäß angeordneten, der Anatomie der Körperteile entsprechenden, nur zuweilen übertriebenen Falten. Auch hat man bemerkt, daß die Obergewänder andere Falten werfen, wenn unter ihnen Unterkleider dem Stoff die Richtung geben. Doch bleiben die Schultern mit den eng anliegenden Armen oft zu schmal, die Hände sind wie verdreht, die Leiber zu stark ausgebogen. Im ganzen wird man in der romanischen Kunst eine fortschreitende Entwicklung vom Strengeren zum Freieren, vom Plumperen zum Feineren wohl entdecken können.

Dieser Fortschritt läßt sich am deutlichsten in der Bildnerei Deutschlands wahrnehmen. Aus den Nachklängen des karo-

lingischen Zeitalters, die wesentlich in einer rohen und unverstandenen Nachahmung antiker Formen bestanden, entwickelte sich frisch und frei jene hohe Kunst, die sich vom Ausgang des 13. Jahrhunderts an in wenigen Jahrzehnten zu ungeahnter Vollendung erhob. Hier wurden Gestalten geschaffen, die klassisch genannt werden müssen, nicht weil sie griechisch oder römisch, sondern weil sie vollkommen deutsch sind. Nicht als ob jede Verbindung mit der Antike aufgehört hätte. Wie die Gewänder in Falten fallen, ist sicherlich der römisch-griechischen Kunst abgelauscht. Aber aus Gesicht und Haltung dieser Gestalten spricht eine ganz andere Seele, redet zu uns in vertrautester Art ein ganz anderes Gefühl als aus der Bildnerei von Hellas und Rom.

In der Frühzeit des romanischen Zeitalters hatte man zunächst die Kleinkunst, vor allem die Elfenbeinschnitzerei gepflegt. Dann hatte der kunstsinnige Bischof Bernward von Hildesheim begonnen, den Erzguß einzuführen, wovon das bedeutsamste Denkmal die eherne Tür am Dom zu Hildesheim ist, 1015 vollendet. Seit dem Ende des elften Jahrhunderts begann auch die Steinbildnerei sich in Deutschland zu entwickeln. Als das früheste dieser Werke sind uns die großartigen, wenn auch plumpen und ungelenken Flachbilder an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen erhalten. Sie stellen mit großem Wollen und geringem Können, aber doch auch mit heiligem Ernste die Kreuzabnahme dar. In Wechselburg finden wir hervorragende Schöpfungen der blühenden sächsischen Bildnerschule: eine Kreuzigungsgruppe und die Kanzel. Das Meisterstück dieser Schule ist die goldene Pforte am Dom zu Freiberg, um 1250 von einem unbekannten Meister gefertigt, eine großartige architektonische Anlage mit reichster Dekoration und schönsten figürlichen Darstellungen — alles harmonisch zu einem vollen Akkord von Schönheit, Klarheit und Lebendigkeit zusammenklingend. Von packendstem Realismus sind die Bildwerke im Dom zu Naumburg. Namentlich in den wundervollen zwölf stehenden Fürstengestalten, den Bildern von Fürsten und Wohltätern des Doms, die im Westchor stehen, sind uns monumentale Bildnisse jener Zeit von einer Größe und Schönheit überkommen, wie sie die deutsche Kunst auch in späteren Jahrhunderten nicht wieder hervorgebracht hat. Voll warmer Lebensfülle und vornehmer Kraft stehen diese Männer da und in reizender Natürlichkeit und anmutiger Würde die Frauen; alle deutsch bis in die tiefste Wurzel ihres Wesens, die leibhaftigen

Zeitgenossen Walters von der Vogelweide. Einen weiteren Höhepunkt echt deutscher Richtung trotz der französisch-gotischen Einwirkung, die sich hier bereits bemerkbar macht, zeigen die Bildwerke am Südportal des Straßburger Münsters, also die Flachbilder mit dem Tode und der Krönung der Maria, und vor allem die allegorischen Standbilder der Kirche und der Synagoge, alles herrliche Schöpfungen voll innerlicher Freiheit und edelster Harmonie.

Die romanischen Kirchen prangten in reichstem Bilderschmucke. Säulen, Pfeiler und Decken waren bemalt; vor allem waren die Wände dazu bestimmt, mit Gemälden bedeckt zu werden. Freilich ist uns nur blutwenig von diesen ursprünglichen Malereien erhalten worden, fast alles hat späterer Übermalung oder der Tüncherquaste des Weißbinders weichen müssen, wenn es nicht vom Zahn der Zeit zernagt worden ist. So können wir, nur von wenigen erhaltenen Resten rückschließend, uns ein Bild von jener umfassenden Kunstübung machen, die von Äbten und Bischöfen, Fürsten und Kaisern auf das eifrigste gepflegt worden ist. Dabei gewahren wir aus diesen Bruchstücken, wie das neue Leben, das die Zeit der Kreuzzüge und der ritterlichen Poesie heraufführte, auch nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst verlangte und es bald lernte, die altüberlieferten Formen geschmeidiger und lebendiger auszubilden, auch neue, noch nicht dagewesene Stoffe in den Bereich ihrer Tätigkeit zu ziehen. Die Wandmalereien wurden dabei in feinster Berechnung lediglich im Teppichstil ausgeführt, denn sie sollten dekorativer Wandschmuck sein, also ein Teil der Wand selbst, keine selbständigen Gemälde. Darum haben die Bilder keine Tiefe und die Gestalten keine plastische Rundung. Von einem neutralen Hintergrunde hoben sich die Figuren und Gegenstände in scharfen Umrissen klar und deutlich ab. Alles Beiwerk war nur angedeutet. Auch wurden die Gestalten möglichst übersichtlich nebeneinander gestellt, damit keine die andere verdecke. So entstanden streng stilisierte Gemälde, die sich der Architektur aufs beste anschmiegten und in ihrer Klarheit trotz allerlei ungeschickter und unnatürlicher Einzelheiten groß und bedeutsam wirkten. Hiervon legen die Malereien in der Kirche zu Schwarzrheindorf, im Kapitelsaal zu Brauweiler und vor allem die im Dom zu Braunschweig beredtes Zeugnis ab. Die Michaeliskirche zu Hildesheim rühmt sich, die einzige erhaltene Holzdecke mit künstlerisch bedeutendem Bilderschmuck der romanischen Zeit zu besitzen.

Die älteſten noch unbeholfenen Proben romaniſcher Glasmalerei beſitzen wir im Augsburger Dom: ſteife ausdrucksloſe Prophetengeſtalten, in feſten Umrißlinien mit ſpärlicher Schattierung auf weißem Grunde. Die Heiligengeſtalten und Königsbilder im Straßburger Münſter zeigen ſchon die fortgeſchrittene Technik und wetteifern an Glanz und Schönheit mit den ſpäteren Glasfenſtern des gotiſchen Stils.

Die Buchmalerei zeigt eine immer reichere Beobachtung der lebendigen Natur, und ein oft ganz traumhaftes Walten mit Formen und Geſtalten läßt ein blühendes Spiel freieſter Phantaſie erkennen. Und dabei werden auf kleinſtem Raum mit bewundernswertem Geſchick und ſicherſtem Stilgefühl groß wirkende Kompoſitionen geſchaffen. Das merkwürdigſte Denkmal der Zeit war der zwiſchen 1159 und 1175 geſchriebene Hortus deliciorum der gelehrten Elſäſſer Nonne Herrad von Landsberg, der leider bei der Beſchießung Straßburgs 1870 zugrunde gegangen iſt.

In der ſpätromaniſchen Zeit tritt uns auch zum erſten Male in vereinzelten Beiſpielen die Tafelmalerei entgegen. Ihre erſten Werke ſind in Weſtfalen erhalten geblieben. Es ſind gemalte Vorſätze (Antependia) oder Aufſätze (Retabula) an Altären, wie ſie damals zuerſt an Stelle der früher üblichen Arbeiten aus Edelmetall und Edelſteinen hergeſtellt wurden. So der Altarvorſatz in der Walpurgiskirche zu Soeſt und der Altaraufſatz aus der dortigen Kirche Maria zur Wieſe, jetzt in Berlin; auf Pergament gemalt, vom glänzenden Goldrand ſich abhebend, ſtellen überſchlanke Geſtalten in der Mitte die Kreuzigung, links Chriſtus vor dem Hohenprieſter Kaiphas, rechts die drei Marien am Grabe Chriſti dar.

---

7. Die Gotik.

Was Karl der Große erſtrebt hatte, ein Weltherrſcher zu ſein und dem römiſchen Papſte nur die geiſtliche Macht über die Kirche zu laſſen, iſt von ſeinen Nachfolgern wohl als Ziel feſtgehalten, aber ſtets nur mit wechſelndem Erfolge und bei gelegentlichem ſtarkem Gelingen auf kurze Zeit wieder verwirklicht worden. Im Grunde wuchs doch in den Wechſelfällen der Völkergeſchichte die Gewalt des Papſttums zu ungeheurer Größe an. Und mit dem Zuſammenbruch der Hohenſtaufen begann der Ein-

fluß des deutschen Volkes zu sinken. Ein anderes trat in den Vordergrund, das Land, wo die treuen Söhne des Papstes wohnten: Frankreich.

Paris fing an, Weltstadt zu werden, der Anziehungs- und Sammelpunkt für gelehrte Kreise, die Herrscherin auf geistigem Gebiet und die gehorsame Dienerin der Kirche. Dort entstand die neue geistige Vormacht, die das heilige römische Reich deutscher Nation in der Vorherrschaft ablösend durch Jahrhunderte die Führerin in allen Dingen des kirchlichen und kulturellen Lebens, damit auch die Heimat der neuen Kunst, der Gotik, wurde.

Zugleich entwickelte sich das Mönchtum zu neuer Blüte. Wohl erhielten sich die Benediktinerklöster als Stätten der Bildungs- und Kunstpflege, aber sie bekamen etwas vornehm Aristokratisches, was schon ihre prächtigen Kirchenbauten bezeugen. Auch die Cisterzienser lebten wirkend fort, aber auch sie ließen von der alten Einfachheit und Ärmlichkeit beim Bau ihrer Kirchen und errichteten stattliche Gotteshäuser. Um so größer war der Erfolg der neuen Bettelorden, die mit anderen Gedanken auch die alte Schlichtheit der Bauten forderten.

Unermeßlich ist der Einfluß, den Franz von Assisi, jener große und wunderliche Heilige auf das Mittelalter ausgeübt hat. In ihm kam die mittelalterliche Frömmigkeit zu ihrem klarsten und kräftigsten Ausdruck. Und wo die Glieder seiner Brüderschaft hinkamen, da haben sie die Gotik mitgebracht. Und zwar dies, obwohl die Satzungen des Ordens ausdrücklich die größtmögliche Schlichtheit zum Gebote machten. Nur ausnahmsweise sollte danach die Wölbung der Kirche gestattet sein, klein und einfach sollten die Brüder bauen, ohne Türme und Glasmalereien, ohne kostbares Gerät. Aber nicht wie die Cisterzienser in einsamen Tälern, sondern im Gewühl der Städte, um dort das Volk durch Predigt und Leben zum Heil zu bekehren. Und wenn sie auch nachmals im satten Gefühl des errungenen Sieges und in der Freude an dem kunstvollen Baustil ihres Zeitalters gar stattliche Kirchen aufgeführt haben, so tritt dabei doch immer zutage, daß die Franziskaner vor allem einen weithin offenen, gut umschlossenen übersichtlichen und hellen Raum schaffen wollten, der eine Gemeinde um den Redner scharen konnte. Auf die recht katholischen Bauglieder wie Chor und Querschiff haben sie längst nicht mehr so viel Wert gelegt.

Auch die Dominikaner haben Chor und Querschiff hinter

dem Predigtraum zurücktreten lassen und entwickelten große und weite Predigträume. Aber auch sie sind naturgemäß eifrige Vertreter des gotischen Stils gewesen, der ja eben auch ihres innersten Wesens klarster Ausdruck war. Wer wie sie durch den Zauberfluß der Rede Ketzer bekehren wollte, mußte eine bessere geistige Bildung besitzen, als wer nur die Messe zu murmeln hatte. So schloß der Orden von Anfang an den festen Bund mit der theologischen Scholastik, und seine beiden großen Lehrer Albert der Große und Thomas von Aquino haben neuplatonische Mystik und aristotelische Dialektik zu jenem einen umfassenden, bis ins kleinste hinein geordneten System der kirchlichen Wissenschaft scharfsinnig ausgeklügelt, das man nicht ohne Grund verglichen hat mit den großen gotischen Domen der Zeit, in denen logischer Formalismus nicht selten das warme Empfinden und das freie Schalten persönlicher Phantasie überwucherte. Alles berechnet, alles folgerichtig, alles erstaunlich kühl und klar, alles spitz und kühn, alles theologisches System, aber kein Pulsschlag frischen Lebens, kein wirklich religiöser Sinn.

Und doch war auch damals die Herzenssehnsucht nach inniger Andacht und schlichter Frömmigkeit so lebendig wie je sonst. Sie wurde auf mancherlei Weise gepflegt, vor allem natürlich im gottesdienstlichen Leben, das in der Liturgie damals seinen Höhepunkt erreichte, so daß nach ihr nun die Kirche ihre endgültige Gestalt bekam.

Nach immer neuen Altären entstand das Bedürfnis durch den wachsenden Dienst der Heiligen, deren eine immer größere Schar durch die Päpste geschaffen wurde; dazu hatten die Kreuzzüge einen neuen Reichtum von Reliquien in das Abendland gebracht, und die religiösen Bruderschaften wetteiferten darin, dem Schutzpatron, den sie sich erkoren hatten, den Altar prächtig auszuschmücken. Vor allem mußten rings Marienaltäre errichtet werden, denn der Mariendienst kam damals in seine Blüte. Ritterlicher Sinn und das Verlangen nach einem warm fühlenden Herzen trieb die Seelen zu den Füßen der Gottesmutter, die so bald zur Weltenmutter und zur Göttin wurde. Den höchsten Glanz aber konnte in ihren Gottesdiensten die Kirche entfalten, wenn es galt, das Fronleichnamsfest zu begehen, 1264 nicht ohne Widerspruch eingeführt, um die Transsubstantiationslehre (die Lehre, daß die Abendmahlselemente der Substanz nach in den Leib Christi verwandelt seien) volkstümlich zu machen und die Herrlichkeit des

Papsttums zu bezeugen. Da war das Brot zum Gotte gewandelt und wurde in glänzenden Prozessionen herumgetragen. Wer aber solches Allmachtswunder vollziehen konnte, der Priester, der mußte ja immer mehr hinausgehoben werden aus der Schar der Gläubigen, die nicht mehr wert gehalten wurden, den Abendmahlskelch selbst zu empfangen, und die nun je länger je mehr die Vermittlung des amtlich berufenen und geweihten Gottesdieners bedurften, um vor ihren Gott treten zu können und die Heiligung zu erlangen.

In dieser Zeit, als das mittelalterliche Kirchenwesen auf seinem Höhepunkt ankam, ist der gotische Stil gefunden und ausgebildet worden. Seine Herrschaft fällt mit der Blüte des Papsttums zusammen und währt vom 13. bis zum 16. Jahrhundert. Die Bezeichnung „Gotisch" ist in den Tagen der Renaissance als eine Art Schimpf- und Spottname aufgekommen, nach der Regel, daß für schön zu gelten pflegt, was lang und weit her ist, und für häßlich, was erst wenig mehr als vor einem Jahrhundert gebildet wurde; und in der Meinung, diese Kunst sei in den Tagen der Barbarei von den Goten erfunden worden, die einst die antiken Bauwerke zerstört hatten. In Wahrheit ist die Gotik im nördlichen Frankreich zu Hause. Die Landschaft Isle de France ist ihre ursprüngliche Heimat gewesen. Als französische Art ist sie nach Deutschland gekommen. Richard von Dietenstein († 1278) berief einen in der Baukunst wohl erfahrenen Steinmetzen, der damals gerade aus Paris gekommen war, um die von ihm gestiftete Kirche zu Wimpfen im Tal in französischer Art (opere franciseno) aus Haustein zu erbauen. Als diese fremde Bauweise sich einmal in Deutschland eingebürgert hatte, wurde sie hier mit einer Liebe und Kunstfertigkeit ausgebildet, wie weder in ihrer Heimat noch in sonst einem anderen Lande. Ihre höchste Entfaltung hat die Gotik zweifellos auf deutschem Gebiete gefunden. Und zugleich wird man für ihre Kathedralen keine bessere Bezeichnung finden können als die, daß sie die Hochburgen des siegreichen Klerus seien. War doch die ganze bauliche Anlage mit ihrer Zweiteilung in Priesterchor und Gemeindehaus, mit ihren Kapellen und Altären in klassischer Vollkommenheit auf die Gottesdienste der Kirche mit ihren Messen und Prozessionen zugeschnitten. Seit dem griechischen Tempel ist nie wieder ein solcher Stil hervorgebracht worden, der einen so vollendeten baulichen Ausdruck für seine Zwecke darstellte als die gotische Domkirche in ihrer un-

übertrefflichen Harmonie, die alles, was in ihr getrieben wird, durchdringt und zur Einheit zusammenfaßt. Und eben, weil die Gotik der vollendete Stil der mittelalterlichen Priesterkirche ist, ist sie zugleich der klassische Stil des katholischen Christentums mit all seiner fein- und scharfsinnig ausgeklügelten Scholastik und seiner schwärmerisch stimmungsvollen Mystik.

* * *

Die übliche Meinung, wonach der gotische Stil überall da zu finden sei, wo man an Türen und Fenstern einen Spitzbogen angebracht sieht, ist ein gründlicher Irrtum. Durch eine derartige Anwendung des Spitzbogens als Schmuckform kann nie und nimmer der gotische Stil entstanden sein. So haben ihn schon die Orientalen angebracht, die ihn wohl auch als ein brauchbares und wirksames Ornament erfunden haben. Das Neue und Eigentümliche der Gotik ist das, daß der Spitzbogen nun als Grundlage für die gesamte Raumentwicklung seine Anwendung fand. Ein Gebäude wird mithin nicht dadurch gotisch, daß es spitzbogige Fenster erhält, sondern dadurch, daß der Spitzbogen mit seinen raumbildenden Folgerungen zur Grundlage aller Bauglieder, zunächst vor allem der Deckenwölbung, genommen wird. Die Gotik hat die folgerichtige Durchführung des spitzbogigen Kreuzgewölbes gebracht, und alle ihre anderen bezeichnenden Merkmale wie ihre Höhenrichtung, ihre Auflösung der Massen, ihre enge Verbindung der raumbildenden mit den schmückenden Bestandteilen, ihr Strebewerk u. a. m. sind lediglich Begleiterscheinungen oder künstlerische Fortbildungen dieser einen großen und fruchtbaren Errungenschaft.

Dieser Neubildung lag die Erkenntnis zugrunde, daß der jedem aus Steinen gewölbten Bogen innewohnende Drang, die ihn tragenden und gespannt haltenden Mauern, die Widerlager, nach außen zu drängen und umzuwerfen, um so mehr sich geltend macht, je flacher der Bogen ist, daß also ein Bogen von der Gestalt eines Halbkreises, ein Rundbogen, stärker schiebt als ein aus zwei Kreisabschnitten gebildeter Spitzbogen von gleicher Weite. Demnach nimmt dieser Druck in dem Maße ab, in dem die Höhe des Bogens im Verhältnis zu seiner Spannweite wächst. Dagegen wird durch den Spitzbogen der Druck der steinernen Last mehr nach unten verlegt, und ein Spitzbogengewölbe bedarf darum nicht so fester dicker Widerlager wie die aus Rundbogen gebildete Wöl-

bung. Zudem bietet der Spitzbogen den Vorteil, Öffnungen von verschiedener Weite mit Bögen von gleicher Scheitelhöhe überspannen zu können. Sah sich die rundbogige romanische Kunst genötigt, die vier Seiten eines Gewölbejoches gleich lang zu machen, also über dem Quadrat zu wölben und, weil sie an den schmäleren Seitenschiffen kleinere Gewölbe brauchte, in ihrer gebundenen Weise neben einem Hauptschiffsquadrat je zwei halb so große Seitenschiffsquadrate anzubringen, so herrschte jetzt völlige Freiheit bei der Ausmessung der Gewölbejoche. Denn man konnte nunmehr über jeder beliebigen, nicht nur quadratischen, sondern auch länglichen Grundform Wölbungen aufführen, die alle auch beliebig hoch geführt werden konnten. Auf ein Hauptschiffsjoch mußten mithin nicht mehr unbedingt zwei Seitenschiffsjoche kommen, sondern auf ein Hauptjoch brauchte nur ein Nebenjoch zu kommen. Die Breite des Jochs geht durch den ganzen Kirchenraum, bei dreischiffigen Kirchen also durch alle drei Schiffe, während in der romanischen Bildung wohl die zwei Seitenschiffe gleich breite Joche hatten, das Hauptschiff aber doppelt so große Gewölbefelder haben mußte. Diese durchgehende Breite des Gewölbejochs veränderte natürlich den ganzen Grundriß der Anlage und gab der Wölbekunst eine früher nicht geahnte Freiheit, die denn auch wacker ausgenutzt wurde, um Räume von verschiedenartigster Grundrißbildung mit leichten, gleich hoch liegenden Gewölben zu überdecken.

Das Streben, die Gewölbedecken möglichst leicht zu bilden, führte zur Ausbildung der Gewölberippen, zwischen denen die Gewölbekappen durch leichtes, lediglich als Füllwand behandeltes Mauerwerk ausgefüllt wurden. Von den Rippen des Kreuzgewölbes wurde der Gewölbedruck auf die Pfeiler geleitet, deren vier die ganze große Last zu tragen haben, und zu deren Ergänzung, weil man sie gern möglichst hoch gestaltete, an der Außenseite des Gebäudes ein ganz neues Strebewerk ersonnen wurde, das offen vor aller Augen den Zweck bekundete, den innern Pfeilern als Stütze zu dienen, und das nicht nur als Strebepfeiler, sondern, bei mehrschiffigen Kirchen, deren Hauptschiff höher war als die Seitenschiffe, auch als Strebebögen gebildet wurde. Dieses Strebewerk ist recht eigentlich ein bezeichnendes Hauptmerkmal der Gotik und ihr viel eigentümlicher als der Spitzbogen. Weil streng genommen die Außenwände zwischen den tragenden Stützen ganz wegfallen konnten, da sie nur noch Füllung und keine Stütze mehr

sind, wurden sie durch riesige Fenster unterbrochen und zeigen so eine allgemeine Auflösung der Mauermassen, die gleichfalls kennzeichnend für gotische Bauweise ist. Damit hing wieder zusammen, daß die Verzierung der einzelnen Bauformen nun nicht mehr äußere Zugabe und angehängter Schmuck blieb, sondern daß das Ornament unzertrennbar mit den einzelnen Baugliedern verbunden wurde. Dabei blieb es bei Aufbau und Ausschmückung der leitende Grundsatz, die Höherentwicklung der einzelnen Bauteile stark zu betonen und das bauliche Knochengerüst der gesamten Anlage möglichst unverhüllt hervortreten zu lassen.

Der Grundriß der gotischen Kirchen blieb im wesentlichen derselbe wie bei dem romanischen Gotteshause. Er behielt also die Grundform der alten Basilika bei. Chor, Querschiff und Langhaus bilden nach wie vor die Grundzüge der Kirchenanlage, werden aber im höchsten Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Zusammensetzung gesteigert. Dabei ward der Chor mit in das allgemeine Gewölbesystem eingezogen, blieb also nicht mehr so scharf einschneidend vom Langhaus getrennt. Dafür trat als trennendes Zwischenglied eine an Größe und Bedeutung immer mehr zunehmende Schranke, der Lettner, ein. Die Apsis schloß nie mehr im Halbkreis, sondern stets vieleckig ab. Die Seitenschiffe werden gern um das Querhaus und den Chor herumgeführt und bilden so den Chorumgang, an den sich oft auch noch eine Reihe von Kapellen anschloß, die sich so kranzförmig um den Chorabschluß herumzogen und den Chor immer mehr zum bedeutsamsten Teil der ganzen Bauanlage machten.

Das Streben der Gotik, vor allem die Höhenrichtung zu betonen und die unbedingt notwendigen wagerechten Linien durch aufstrebende Zierformen oder Bauglieder zu durchbrechen, kam vor allem natürlich beim Aufbau zur Geltung. Die Bauten wurden außerordentlich hoch ausgeführt, das Dach wurde auffallend steil errichtet, und jede Einzelbildung wurde schließlich zur Spitze, die nach oben wies. Die Eingangsseite war meist das Glanz- und Hauptstück des ganzen Baus; an ihren mächtigen Portalen vereinigte sich die ganze Fülle künstlerischen Schmuckes, und über ihr stiegen die gewaltig geplanten, doch nur selten in ihrer vollen Höhe ausgeführten Turmriesen empor, die recht eigentlich ein Merkmal gotischer Kunst und gotischen Wollens sind, und zwar in der Art gedacht, daß entweder ein Mittelturm, das Ganze be-

herrschend, emporsteigt, oder daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Eingangsseite begrenzen. Neben diesen Haupttürmen erhebt sich auf dem gotischen Kirchenbau ein ganzer Wald von kleinen Türmchen. Jeder Strebepfeiler endet, durch Nischen, Säulchen, Bildsäulen geschmückt und mit Ziergiebeln gekrönt, in einer Fiale, deren Kanten mit aufstrebenden knollenförmigen Knospengebilden, den Krabben, dicht besetzt sind, und deren Spitze in einer Kreuzblume ausläuft. Riesige reich geschmückte Fenster ersetzen fast ganz die Außenwände; über ihnen als Abschluß zwischen den Bogen werden zierlich durchbrochene Spitzgiebel angebracht, deren Giebelfeld mit mancherlei kunstvoll verschlungenem Maßwerk angefüllt ist.

Zum ersten Male nach langen Jahrhunderten erwachte mit der Freude an der Natur auch die Fähigkeit, sie mit eigenem Auge zu sehen, der Wunsch, sie selbst mit eigener Kraft nachzuahmen und die Fertigkeit mit Meißel und Schlegel das Wahrgenommene zu bilden. Vor allem die Blumen- und Blattgebilde der heimischen Gärten und Wälder reizten zur Nachbildung. Und mit diesem lieblichen Laub- und Pflanzenschmuck übergoß man geradezu alle Flächen und Glieder, die solchen Zierrat nur irgendwie ertrugen, vor allem die Kapitäle der Säulen. Neben diesen Naturformen erlangte das geometrische Element in der Gotik die größte Bedeutung. Das entsprach der damaligen Vorliebe für alle Gebilde, die mit Zirkel und Winkelmaß in genau berechneter Weise gestaltet werden konnten. All das Maßwerk, das sich in Dreipässen, Nasen, Fischblasen usw. in unendlicher Mannigfaltigkeit der Ausführung zeigt, ist davon Zeugnis.

Es wurde schon erwähnt, daß wir die Geburtsstätte der gotischen Baukunst in Frankreich zu suchen haben. Hier wurden nach einigen mehr tastenden Vorversuchen alle die Bestrebungen, deren zweckentsprechende Vereinigung und Durchdringung das eigentliche Wesen des neuen Stils bildeten, nämlich die folgerechte Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens in lebendigster Fühlung mit dem Strebewerk, zum ersten Male bei dem Neubau des Chors der Abteikirche von St. Denis in Paris angewendet. Er war das Werk des Abtes Suger († 1151) und wurde von ihm am 11. Juni 1144 geweiht. Ihre eigentliche Vollendung erhielt die französische Frühgotik in all ihrer herben Schönheit und ernsten Kraft in der 1163 gegründeten Notre-Dame-Kirche zu Paris, die zu Anfang des 13. Jahrhunderts vollendet später den meisten

französischen Kathedralen zum Vorbilde gedient hat. Als Höhepunkte der französischen Gotik sowohl nach der Seite der konstruktiven Ausbildung wie nach der reichsten und schönsten Ausschmückung gelten von jeher die drei gewaltigen Kathedralen von Reims, Amiens und Chartres.

Das erste Land, in das von Frankreich aus die Gotik ihren Einzug hielt, war England. Hier bevorzugte man einen langgestreckten Grundriß mit gradlinigem Chorabschluß, fand in ernsten großen Formen volles Genüge und gab den Reichtum malerischer Reize, wie ihn die französische Ausbildung zeigte, gern daran, um möglichst einfach und klar angelegte Gebäude mit großen ruhigen Massen und übersichtlichen Linien zu schaffen. Von all den zahllosen gotischen Kirchenbauten Englands, die im Wechsel der Jahrhunderte errichtet wurden, ist der allererste Bau, die Kathedrale von Canterbury baugeschichtlich und künstlerisch die anziehendste geblieben.

Später als England hat Deutschland die französische Gotik aufgenommen, dann aber auch rasch mit tiefem Verständnis ihres innersten Wesens ausgebildet. Jene deutsche Eigenart, vor allem der Einzelpersönlichkeit ihr freies Recht zu gewähren und lieber gelegentlich unbeholfen und eigensinnig zu gestalten, als sich an feststehende Regeln zu kehren, hat sich in der Gotik kräftig ausgelebt und in ihr mit freiester innerster Selbständigkeit einen Stil geschaffen, der durchaus als ein nationaler betrachtet werden muß. Im allgemeinen haben die deutschen Meister den französischen Kathedralstil vereinfacht, weil sie weniger auf das Malerische und Anmutige als vielmehr auf das Kennzeichnende und Ruhige das Schwergewicht zu legen pflegten. So daß man wohl sagen kann: die französischen Bauten seien vornehmer und zierlicher, die deutschen stiller und feierlicher. Eine eigentümliche und selbständige Fortentwicklung nahm der deutsche Turmbau mit seinen durchbrochenen Helmen und seiner vom Grunde aus feinsinnig vorbereiteten organischen Entfaltung aus dem Viereck in das Achteck und aus dem Achteck in den Helm.

Man unterscheidet in Deutschland Frühgotik, Hochgotik und Spätgotik. Die Frühgotik beginnt mit der Regierungszeit Friedrichs II. Es ist die Zeit der Stilaneignung, und ihre Bauten zeigen darum noch zahlreiche romanische Erinnerungen und eine gewisse herbe, ja schwerfällige Strenge, die uns Heutige doch besonders anzumuten pflegt, weil das Ringen nach neuen Formen,

das daraus zu uns redet, dieſes eifrige Streben für neue Gedanken auch den neuen baulichen Ausdruck zu finden, unſerem eigenem in einem neuen Stil nach Ausſprache ſuchenden Empfinden ſo gleichgeſtimmt iſt. Seine volle Entfaltung zeigt dann der Stil in der Hochgotik, deren Herrſchaft in Deutſchland bis ums Jahr 1300 währte. In ihr werden die ſpitzbogigen Gurtgewölbe mit vollſter Folgerichtigkeit durchgebildet, die ſtarken Mauermaſſen ſind gewichen, das ganze Streben geht aufwärts in unermüdlicher Höhenrichtung, die durch hundert und tauſend Spitzen und Türmchen mit der krönenden Kreuzblume angedeutet wird. Die Schauſeiten und Turmbauten feiern ihre höchſten Triumphe. Die Spätgotik, die darauf folgte und das 14. und 15. Jahrhundert ganz beherrſchte, auch noch weit hinein bis ins 16. Jahrhundert reichte, darf durchaus nicht als ein Niedergang des Stils betrachtet werden. Sie iſt in vieler Hinſicht ſogar erſt die Zeit der eigenen nationalen Entfaltung, während bei der Hochgotik noch fremde Einflüſſe mit geltend waren. Jetzt ſuchte man aus eigenſter Kraft die überreichen Formen zu vereinfachen. Das Raumgebilde ſoll zu einer möglichſt gleichmäßigen Einheit geſchaffen werden, die Nebenräume fallen fort, das Querſchiff verſchwindet, der Chor rückt eng an das Schiff heran, verſchmilzt mit ihm. Freilich zeigt ſich neben dieſem Streben nach Vereinheitlichung des Raumes durch Verteilung der Maſſe auch nicht ſelten eine Neigung zu techniſchen Künſteleien und ein allzu ſtarkes Hervortreten des dekorativen Elements.

Die erſten bedeutenden Kirchen in Deutſchland ſind die Eliſabethkirche zu Marburg (1235—1283) und die Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1245). Unzählige folgten. In der mannigfachſten Verſchiedenheit ſind die Grundrißbildungen entworfen, weit voneinander abweichend ſind die Formen des Aufbaus. Kleine Dorfkirchen entſtanden, ohne Kunſt, aber mit vielem Geſchick aufgeführt. In den Städten erhoben ſich ſtattliche Pfarrkirchen, alle im Stile ihrer Zeit, der doch unendlich vielfältig abgewandelt wurde. Und die Mönchsorden bauten nach ihrer eigenen Weiſe die Kirchen und Kapellen. Als die Hauptdenkmäler der deutſchen Gotik gelten jene ſechs größten Dome, von denen drei am Rhein (Köln, Straßburg, Freiburg) und drei an der Donau (Ulm, Regensburg, Wien) ſtehen. Daß ſich der Zug der Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte mit ſteigender Neigung der Vereinfachung, alſo der Hallenform, zuwandte, wurde oben ſchon angedeutet. Es ge-

schah vor allem unter dem Einfluß der Franziskaner und Dominikaner, die auf einen möglichst ungegliederten Grundriß drangen, um gute Predigtkirchen zu erhalten. Dann aber hat sich diese Entwicklung auch unabhängig von den Mönchsorden gezeigt. Namentlich im Erzgebirge entstand eine ganze Reihe von Kirchen, die, sämtlich von der Hallenanlage ausgehend, das Langhaus immer mehr mit dem flacher werdenden Chor zu einem Raume verschmolzen und die Umfassungsmauern nach außen hinter die Strebepfeiler legten, so daß auch dadurch mehr Raum entstand. Und auch überall da, wo der Backsteinbau angewendet werden mußte, griff man überwiegend zu dieser Art der Bauform und errichtete Hallenkirchen, wie die großartigen Bauten in Danzig und Lübeck bezeugen.

Ist die Gotik in Frankreich, England und Deutschland nach Landessitte und Volksart ganz verschieden ausgebildet, so ist die nationale Gestaltung, die der Stil in Italien fand, noch weit eigenartiger. So recht in Fleisch und Blut ist dem italienischen Volke die gotische Kunst überhaupt nicht übergegangen; es sind doch nur verhältnismäßig wenige Bauten in ihren Formen dort aufgeführt worden. Im Norden folgte dabei die Ausschmückung unbedingt dem Baugerüst und wuchs aus ihm heraus. Für den Italiener blieb es nach seiner Weise dabei, daß Bauausführung und Zierschmuck zwei völlig verschiedene Dinge seien; die dekorativen Bestandteile blieben ihm gänzlich unabhängig von Kern und Körper des Gebäudes. So dichtete er die Gotik frei um, erstrebte auch bei diesem Stil mit althergebrachter Vorliebe helle und breitere, in horizontaler Richtung sich frei und weit dehnende Hallen, verzichtete darum auf die himmelstrebenden Gewölbe und Pfeiler, ließ das ganze kunstvolle Strebesystem unbeachtet und behielt ruhig seine weiten Wandflächen bei, die er nun auf das glänzendste auszuschmücken suchte. Neben einer Reihe anderer fesselnder Bauten nehmen unter den Kathedralen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein. Der Dom von Mailand, der allein den französisch-deutschen Vorbildern nachzuahmen strebt, ist ein zusammengestückeltes Werk ohne einheitlichen Charakter geworden, wenn er auch äußerlich die glänzendste, kostbarste und größte gotische Kathedrale Italiens ist.

* *
*

Genau wie das baukünstlerische Schaffen allmählich aus dem romanischen in den gotischen Stil überleitet und mancherlei Übergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so fließen auch nach und nach die Formen der romanischen Bildnerei und Malerei in die gotischen über; und so leise vollzieht sich hier der Übergang, daß man es schon in etwas übertriebener Furcht vor klassifizierender Einteilung bemängelt hat, überhaupt einen Unterschied zwischen romanischen und gotischen Bildern und Bildwerken feststellen zu wollen.

Es wird zunächst richtig sein, einen flüchtigen Blick auf den mittelalterlichen Bilderkreis zu werfen, wie er sich jetzt zum Schmuck der Gotteshäuser ausgebildet hatte und wie er dem von der Kirche geleiteten Volksbewußtsein entsprach. In der Zunftsprache der Gelehrten wird das die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst genannt.

Die Hauptquelle für alle diese tausend Darstellungen des christlich-religiösen Glaubenslebens blieb selbstverständlich die Bibel, die gelegentlich rein geschichtlich, zumeist aber typologisch und allegorisch aufgefaßt wurde. Namentlich das Alte Testament hatte je länger je mehr darunter zu leiden, daß in seine schlichten Erzählungen allerlei Wundersames und Vorbildliches hineingeheimnist wurde, damit es nur ja auch ein christliches Lehrbuch werde. Patriarchen und Propheten werden auf die mannigfachste Weise als die Urbilder des Evangeliums aufgefaßt und dargestellt. Immerhin ist die Zahl der Vorgänge und Gestalten, die aus dem Neuen Testament zur bildlichen Wiedergabe gewählt wurden, doch erheblich größer als die der jüdischen Vorgeschichte entnommenen. Das Bild Christi, das die romanische Zeit durchweg als das eines bärtigen Mannes mittleren Alters festgehalten hat, vom kreuzförmig gespaltenen Strahlenkranz umgeben, eine deutliche Fortsetzung der altüberkommenen lateinischen Bildung, wird von der Gotik am liebsten völlig unbefangen als der Charakterkopf eines germanischen Helden dargestellt. Das häufig abgebildete Veronikatuch gab reichlich Veranlassung, auch im Antlitz des Schmerzensmannes — wenn anders man ihn überhaupt als Leidenden zeichnete und nicht auch hier den siegreich Lebenden wiedergab — diese starken Manneszüge wiederzugeben. Aus dem Leben Jesu bevorzugte man nach wie vor seine Geburts- und Kindheitsgeschichte, seine Taufe (aber nicht seine Versuchung) und mancherlei Wundergeschichten, vor allem die durch die sonn-

täglich verlesenen Bibelabschnitte naheliegenden. Während aber dem christlichen Altertume die Leidensgeschichte fast völlig fremd geblieben war, wurden jetzt im hohen Mittelalter in der düstern und innigen Betrachtung des Mönchslebens die mancherlei grausigen Vorgänge aus jener Nacht, da Jesus verraten ward, besonders bevorzugte Bildergegenstände. Was hier irgendwie der Bibel zu entnehmen war und was man ihr zugedichtet hatte, wie den jetzt aufkommenden Abschied Jesu von seiner Mutter, wurde mit besonderer Genauigkeit dargestellt. Das Hauptstück der christlichen Kunst ist aber seit dem frühen Mittelalter stets die Kreuzigung geblieben. Das Bild des Gekreuzigten hat sich dabei im Laufe der Jahrhunderte mannigfach verändert. Zuerst wurde mit mancherlei Zwischenstufen der Übergang von der antik- d. h. helleniſtisch-christlichen Auffassung zur griechisch- d. h. byzantinisch-morgenländischen, vorgenommen. Zur romanischen Zeit, die den Gedanken des siegreichen Helden- und Völkerkönigs ausbildete und das auch durch Hinzunehmen der Königskrone äußerlich zeigte, liebte man es, den auch am Todeskreuze machtvoll Lebenden mit nach oben gerichteten Armen darzustellen, dabei ein Trittbrett für die Füße und einen Nagel für je einen Fuß anzubringen. In der Gotik weicht nun die Königskrone der Dornenkrone, deren Auftreten höchst bezeichnend für die Auffassung dieses Zeitalters ist; die Gestalt des siegreich leidenden und kraftvoll überwindenden Herrn schwindet; die tief ergreifende seelische Erregung des Zeitalters zeigt sich in dem ausgebogenen, stark geschwungenen Körper, dem oft so schmerzerfüllten, ja schmerzverzerrten Ausdruck des leidvollen Gesichts, in der Verrenkung der Glieder, in den übereinander gelegten Füßen mit einem Nagel für beide u. a. m. Die gewöhnlichen Zeugen des Kreuzestodes sind Maria und Johannes. Zu unzähligen packenden Werken voll seelischer Vertiefung hat namentlich der deutschen Kunst die Trauer der Gottesmutter am Leichnam des Sohnes Anlaß gegeben; auch die Grablegung wurde gern dargestellt, um den bittern Schmerz der Leidtragenden zu zeigen. Die Auferstehung war von der frühchristlichen Kunst durch das von Hütern bewachte oder von den Frauen besuchte Grab vorgestellt worden. Sehr lange wurde in der Christenheit diese zarte und doch völlig deutliche Andeutung des geheimnisvollen Vorgangs bewahrt, ehe man im 13. Jahrhundert zur Schilderung der Tatsache selbst fortschritt. Aber auch damals begnügte man sich mit dem einfachen Schweben des Herrn

über dem leeren Grabe. Erst einer späteren Zeit blieb es vorbehalten, das Unbeschreibliche mit allen Kleinzügen eines wirklichen Vorgangs nachbilden zu wollen. Auch die Himmelfahrt blieb sehr lange mehr andeutend als eine Abbildung des thronenden Christus im Strahlenkranze, unter ihm die Apostel, in deren Mitte Maria. Auch hier hat erst eine spätere Kunst ein Aufschweben in die Himmelshöhen darzustellen gewagt und es dann geliebt, als letzte Hinterlassenschaft Jesu auf Erden seine beiden Fußstapfen auf dem Gipfel des Ölbergs abzubilden.

Neben der Bibel war die Gottesdienstordnung eine Hauptquelle der mittelalterlichen Kunstvorstellungen; durch ihre Vermittlung wurden geradezu erst die biblischen Vorgänge und Gestalten der Kunst zugeführt. Überaus beliebt wurde die Darstellung des Glaubensbekenntnisses, vornehmlich also der zwölf Artikel, die wir heute als die drei des Apostolikums zu kennen pflegen. Da gab es denn Veranlassung, das zur Darstellung zu bringen, was sich die alte Kirche gescheut hatte abzubilden oder doch höchstens nur durch eine aus Wolken herabreichende Hand zu verbildlichen: die Gestalt Gottvaters, des allgegenwärtigen Geistes. Im 13. Jahrhundert fing man an, die Gestalt des Sohnes auch auf den Vater zu übertragen, so daß man manchmal nur schwer erraten kann, ob der Vater oder der Sohn gemeint sei. Die Spätgotik aber tat den weiteren Schritt und bildete für Gottvater ein eigenes Bild: einen Greis von 60 bis 80 Jahren mit langem, weißem, ungeteiltem Bart, bekleidet mit den Abzeichen der Majestät, in der Pracht des Papstes, Kaisers oder Königs.

Einen unermeßlichen Stoff für die Befruchtung der christlichen und künstlerischen Phantasie boten die Heiligen des Mittelalters dar. Und hier war es wiederum die Maria, die im Mittelpunkte des Heiligenlebens stehend, der Kunst einen unerschöpflichen Reichtum von wertvollen Vorwürfen lieferte. Das Altertum hatte in einer glücklichen Vermischung von Hoheit und Anmut das Bild der Maria gestaltet. In der byzantinischen Kunst war das Feierliche ihrer Würde vorwiegend betont worden. Die romanische Zeit liebte es, ihre strahlende Herrschermajestät als Königin vorzustellen. Die Gotik brachte in Deutschland das Bild „unserer lieben Frau", das Bild der jungfräulichen Gottesmutter, die aber nicht in starrer unzugänglicher Hoheit thront wie die byzantinische Herrscherin, sondern die als Mutter der Barmherzigkeit mitten in ihrem Volke wohnt. „Ihr hat der Germane des

Mittelalters die ganze Tiefe seines Gemüts verliehen, in ihr ist das Ideal des Weibes, wie es deutscher und französischer Ritterdienst, wie es der Minnesang des Troubadours, wie es die höfische Dichtung des 13. Jahrhunderts ausgebildet haben, in edelster Verklärung ausgestaltet." Und es kann füglich gesagt werden: das Beste, was die kirchliche Kunst im Mittelalter hervorgebracht hat, verdankt sie der Mariaverehrung.

Hinter der Maria steht aber in unübersehbarer Reihe eine ganze Wolke von Heiligen, jeder einzelne durch Gesichtsbildung und Körperhaltung, durch Gewand und beigefügtes Sinnbild besonders gekennzeichnet und von den anderen unterschieden; viele von ihnen, wenn auch im Wechsel der Zeiten und in der Mannigfaltigkeit der Volksstämme verschieden, besonders beliebt.

Alle diese heiligen Figuren, die zumeist schon in früheren Zeiten abgebildet worden waren, wurden nun in ihrer Gestaltung vom neuen Stil erfaßt. Es wehte ein Hauch frischer künstlerischer Begeisterung durch die Lande. Die Meister öffneten ihre Augen für das Natürliche und fingen an, die menschlichen Gestalten in Körperform und Gewandung nicht mehr wiederzugeben, wie es ihre Väter getan hatten, sondern wie sie es selbst sahen. Und weil nun nicht mehr stattliche Würde und gemessene Feierlichkeit, sondern innige Sehnsucht und schwärmerische Hingebung sich in den gemeißelten und gemalten Gestalten aussprechen sollte, so verloren diese gotischen Bilder das Gepräge erhabener Ruhe der Vergangenheit, sie wurden jugendlich mit zarten Gliedern, hoch und schlank gebildet; auch die Männer erhielten etwas weiblich Anmutiges, wie es der Blütezeit des Minnedienstes wohl entsprach; und die an Geziertheit grenzende Zierlichkeit des Benehmens, die damals bei den höheren Ständen aufkam, hat oft genug dahin geführt, daß das Streben nach Lieblichkeit und der Grundzug des Gestreckten, Schlanken zur Unnatur und zu gewundenen Stellungen führte. Das war überhaupt das Kennzeichen dieser gotischen Gestalten, daß sie mit stark ausbiegender Seitenbewegung der Hüften, die eine Biegung des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite bedingte, eine S-förmige Schwingung der Mittellinie annahmen. Mit großer Feinheit lernten die Künstler des 13. Jahrhunderts, den Seelenausdruck in den Gesichtern wiederzugeben, und zwar sprechen sie die feinen Regungen ihres Seelenlebens zumeist durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, das fast ausnahmslos das Gesicht freundlich erhellt,

dabei leicht den Ausdruck der Kraft und der ernsten Größe vermissen läßt und später auch in weichliche Ziererei ausartet. Prächtig fließen die Falten der Gewandung in sanften, schöngeschwungenen Linien an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern bis auf die Füße herab; später wird dieser mannigfach geschwungene Faltenwurf in übertriebener Ausbildung durch seine vielfache Knitterung steif und häßlich.

Der Ausbildung einer entsprechend hervorragenden Bildhauerkunst war die Gotik im allgemeinen nicht günstig. Wir können vielmehr wahrnehmen, wie wenigstens in Deutschland der Aufschwung, den die Bildnerei noch eben genommen hatte, rasch wieder verfiel, sobald es galt, die gotischen Kirchen mit Werken des Meißels zu schmücken. Das mag wunderlich klingen angesichts der übergroßen Zahl von Bildsäulen und Flachbildern aller Art, mit denen alle die Portale und Galerien, die Strebepfeiler und Tabernakel einer einzigen Kathedrale verziert werden mußten. Aber die Zahl tut's eben nicht; im Gegenteil, der Massenverbrauch von Bildnereien ist der Einzelausbildung und seelischen Vertiefung der Gestalten hinderlich und führt allzu leicht zu handwerksmäßiger Fabrikarbeit. Dazu kam noch ein anderes. Die gotische Bildhauerei war durchaus die Dienerin der Baukunst. Ihre Einzelgestalten hatten als solche keinen Wert, sondern kamen eigentlich nur so weit in Betracht, als durch sie die einzelnen Bauglieder hervorgehoben wurden. In ungebundener Freiheit durfte keine von ihnen mehr geschaffen werden, sondern alle hatten sie sich strengen baukünstlerischen Gesetzen unterzuordnen, mußten den gebogenen und geschwungenen Linien der Architektur sorgsam folgen und hatten sich oft genug zu drücken und zu bücken, um überhaupt in all diesen spitzen Bogen einen leidlichen Platz zu finden. Dazu kam, wie oben erwähnt, die allzu leicht auf das Gezierte und Schwächliche gerichtete Haltung der ganzen empfindenden höfischen Zeitrichtung, deren Männer und Frauen ihre Köpfe mit dem süßen Ausdruck der Holdseligkeit wie ein Wendehals zu drehen wußten und die Finger weit voneinander spreizten, daß nur ja keine gewöhnliche Stellung zustande kam.

Nichtsdestoweniger tat sich auch unter all diesen hemmenden Schwierigkeiten ein reges Leben bekundet. Und namentlich zeigt sich in Frankreich eine wirklich innere Entwicklungsgeschichte der gotischen Bildnerei. Dort haben die Bildhauer die Entwicklung der Gotik Schritt für Schritt mitgemacht und sich mit freier Un-

befangenheit allmählich in die neuen Formen eingelebt, ohne doch dabei den hohen Schönheitssinn, den die romanische Rasse als Mitgift mitbekommen hat, je zu verleugnen. Hiervon legen die Bildhauerwerke an all den französischen Kathedralen beredtes Zeugnis ab.

In Deutschland wurden die schönsten Werke zu einer Zeit geschaffen, in der der gotische Stil eben erst begann, weitere Verbreitung zu gewinnen, während er in Frankreich den Höhepunkt seiner Entfaltung schon überschritten hatte. Das war etwa das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts. Später ward diese wundervolle Kunstweise, die unbefangenste und sorgfältigste Naturbeobachtung mit höchster Geistdurchdringung zu vereinen wußte, durch den allzu stark betonten lyrischen Zug in den Gestalten zur hergebrachten Künstelei, zum übernommenen Schema. Das frische Lebensgefühl schwand, die tiefe seelische Empfindung ward gezierte Empfindsamkeit; mit überschlanken Körpern, dünnen Armen und mageren Beinen stehen die Gestalten da und haben an ihrem rundlichen kleinen Kopf ein süßlich lächelndes Antlitz, das für den gegenwärtigen Beschauer leicht wie eine Grimasse wirkt. Die übergroße Mehrzahl der zahlreichen Bildhauerwerke, die im 14. Jahrhundert auf deutschem Boden entstanden sind, nötigen uns so zumeist nur geschichtliche, selten noch künstlerische Teilnahme ab.

Der Malerei boten die großen Kathedralen der Hochgotik wenige oder teilweise gar keine Flächen für Bilder; sie suchte in den Glasmalereien der Kirchenfenster hierfür einigen Ersatz. Aber bei ungezählten kleineren Pfarrkirchen in Stadt und Land, die nicht in den ausgebildeten Formen des Stils aufgeführt worden sind, war hinlänglich Raum für Wandgemälde vorhanden. Und dieser Raum ist zumeist auch richtig ausgenutzt worden, denn diese Kirchen waren alle fast ausnahmslos bemalt.

Während in Frankreich die Bildnerei des 13. Jahrhunderts sich zu höchster Bedeutung entfaltete, war die gleichzeitige Malerei nicht von außergewöhnlichem Werte. Nur die Glasmalerei gedieh zu stattlicher Blüte. In Deutschland kennt man Wandgemälde aus gotischer Zeit vor allem in den Nachbildungen jetzt zerstörter Malereien in Ramersdorf bei Bonn; auch der Domchor in Köln birgt solche. Aber die meisten harren noch der Auffindung unter der verbergenden Tünche späterer Jahrhunderte. Die Glasmalerei hat sich zunächst bemüht, die Fenster mehr in teppichartig gemusterten Flächen auszufüllen und dahinein dann kleinere Felder mit

figürlichen Darstellungen einzufügen. Erst in späterer Zeit trat an die Stelle des Vorhangstils eine Art architektonischer Malerei mit Tabernakelumrahmung und dem Versuche einer plastisch-perspektivischen Wirkung. Auch verlor die Farbe allmählich ihr sanftes Leuchten und wurde reich, oft grellbunt. Etwas ganz Neues ist damals in Deutschland aufgekommen und hat rasch eine lebhafte Entwicklung durchlebt: die Tafelmalerei, die unbekümmert um das gesamte Bauwesen sich selbst ihre eigenen Gesetze gab. Die Lust daran, frei und ungehindert durch Pfeiler und Giebel Bilder zu schaffen, war erst in den kunstvoll holzgeschnitzten Altarschreinen zum Ausdruck gekommen, jetzt wollte man mit Pinsel und Palette bilden, wozu bisher das Schnitzmesser verwendet worden war. In Prag hat diese Tafelmalerei ihre erste deutsche Heimat gehabt. Von ungleich hervorragenderer Bedeutung wurde für die Malkunst dagegen die Malerschule in Köln, der reichen Stadt mit ihrem blühenden Handel und Gewerbe und einer hohen Kultur, damals zugleich — seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts — der Ausgangspunkt jener innig beschaulichen Frömmigkeit, die wir die Mystik zu nennen gewohnt sind. Ihre Führer empfahlen ausdrücklich, „allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde". So zeigen die Meister der kölnischen Malerschule in ihren Gemälden dieselbe andächtige und herzliche Stimmung, die uns voll schwärmerischer Empfindungsglut aus den Worten der Mystiker entgegenleuchtet. Zarte minnigliche Gestalten, schlank und schwank, fast körperlos, aber voll seligem Frieden im Antlitz malen sie auf ihren Tafelbildern, mit denen sie die Kirchen dieser Stadt und die Altäre der Kapellen in den Häusern der reichen Geschlechter schmücken. Und wie von selbst ergab es sich in dieser sanften gefühlvollen Denk- und Malweise, daß der Lieblingsgegenstand der Künstler unsere liebe Frau ward. Aber nicht in feierlicher Erhabenheit thronend, wie sie die Italiener darstellten, sondern als Holdselige und Liebreizende wurde sie gemalt, das Urbild der Anmut, das tatsächlich an Lieblichkeit kaum wieder erreicht worden ist. Freilich geht den Malern oft die rechte Kenntnis des Körperbaus ab. Es fehlt nicht an Verzeichnungen und Verrenkungen, und diesem ganzen liebenswürdigen Menschenschlage wünscht man oft etwas weniger Empfindung und etwas mehr Mark und Bein — auch des Charakters. Aber reizend und liebenswert sind diese Bilder doch, die uns in ihren Gestalten die Seelengeschichte eines

ganzen Zeitalters wie in einem aufgeschlagenem Buche lesen lassen, und auch das gegenwärtige Geschlecht, das für seine Seele mehr Nahrung als Stimmung sucht, wird sich an ihnen wahrhaft erfreuen können.

Als der Begründer der Kölner Schule gilt Meister Wilhelm, dessen Tätigkeit zwischen 1358 und 1372 nachweisbar ist. Aus seiner Werkstatt stammt der große Choraltar im Dom und vor allem die überaus liebliche Maria im Rosengarten, die in Frankfurt zu sehen ist. Der Hauptmeister der Kölner Schule aber ist Stephan Lochner, der 1451 starb, und der als Meisterwerk das Kölner Dombild schuf in einer Farbenpracht, die alles bis dahin Gemalte weit übertrifft und mit treuster Wiedergabe der Gewänder und Waffen. Vom glänzenden Goldgrunde heben sich die Gestalten wirkungsvoll ab und erhalten doch dadurch eine gewisse feierliche Strenge. Hier hat der mittelalterliche Idealstil seinen Höhepunkt erreicht. Zu gleicher Zeit bildet sich in Nürnberg eine ausgesprochen realistische Kunst aus; ihre Meister zeigten in der Richtigkeit der Zeichnung und in der Modellierung der Körperformen einen wesentlichen Fortschritt gegen die Kölner, aber an Innigkeit des Ausdrucks blieben sie hinter ihnen zurück. Ihre Bilder zeigen plumpe häßliche Gestalten, die in grobe Gewänder eingehüllt sind, aber in ihrer lebhaften Gebärdensprache und den treu beobachteten Zügen der damaligen Bürger und Bauern doch außerordentlich lebenswahr erscheinen. Ist es deutsche Art und Kunst, weniger auf den edlen Schwung der Linie, auf die Schönheit der Komposition und der Gestalten als auf Natürlichkeit, charakteristischen Ausdruck und Widergabe des Seelischen zu achten, so ist in diesen Nürnberger Altarwerken, dem Tucherschen Altar in der Frauenkirche und dem Imhoffschen Altar in der Lorenzkirche, tatsächlich eine Stufe deutscher Malerei erreicht worden, die in all diesen kennzeichnenden Zügen ein echtes Kind ihres Volkes war und ahnungsvoll auf ein Größeres hinwies, was da kommen und die Keime zur Vollendung bringen mußte. Daß diese Bilder, gegen die Kölner gehalten, „häßlicher" sind, will nichts besagen. Oft genug hat sich's in der Kunstgeschichte gezeigt, daß die Wahrheit ihren neuen Einzug hinter der bahnmachenden Häßlichkeit her gehalten hat.

8. Die italienische Renaissance.

Daß mit dem Namen Renaissance, der bei den Italienern Rinascimento lautet, vor allem die Wiedergeburt der Antike zu verstehen sei, ist eine Auffassung, die ebenso landläufig wie irrig ist. Denn so gewiß die Wiederbelebung antiker Anschauungen und Formen ein Kennzeichen dieser Zeit ist, so wenig ist der ganze unermeßliche Reichtum von neuer Geistesfähigkeit und Kunstfertigkeit mit diesem einen Merkmale erschöpfend wiedergegeben. Die Renaissance war unendlich viel mehr als ein neues Erwachen vergangener Herrlichkeit, sie war die Wiedergeburt des gesamten ursprünglichen Menschentums, der menschlichen Natur in ihrer ungeteilten Einheit und Zusammenfassung. Und das Wort ist anfangs wesentlich in religiösem Sinne gebraucht worden als eine Erneuerung persönlichen Menschenwertes gegenüber der nur jenseitig orientierten weltflüchtigen Metaphysik der Kirche. So daß die neu erwachte Bildung ein großes Auseinandersetzungsverfahren zwischen laienhafter und kirchlicher Kultur bedeutete. Und der Anfang dieser Bewegung ist im Grunde nicht viel anders gemeint gewesen, wenn auch in anderem Land und bei anderen Leuten, als die später einsetzende deutsche Reformation.

Schon mit Dante und Giotto kam in ausgesprochener Absicht dieser neue subjektivistische und individualistische Zug zum Durchbruch. Und in Verfolg ihrer Bestrebungen wurde der ganze Mensch in seinem Werte entdeckt. Nicht mehr das Hergebrachte und Künstliche blieb in Geltung, sondern das geistige Sonderwesen jedes einzelnen Menschen. Diese Wertung der Persönlichkeit war ja ursprünglich das Verdienst des Christentums. Wie hoch schätzte Jesus den Wert der Einzelseele! Aber das Mittelalter ist dieser Seelenvertiefung nicht günstig gewesen. Die jungen Völker, die da zur Bildung heranreiften, waren noch zu ungefüge und ungelenk, um den zarten Stimmen zu lauschen, die aus dem Herzen jedes einzelnen Erdgeborenen nach außen drangen und nach Ausdruck rangen. Erst jetzt seit Dante und Petrarca begann man sich liebend in den Einzelmenschen zu versenken, und bei der Darstellung von Lebensbeschreibungen suchte man nicht mehr nur nach erbaulichen Ruhmreden, wie es bisher die fromme Legende und Biographie erheischt hatte, sondern man strebte nach wirklicher Charakterschilderung. Mit dieser Erweiterung des see-

lischen Menschenbildes wuchs ganz von selbst auch das Verständnis für seine körperliche Schönheit. Die Übergeistlichkeit der mittelalterlichen Anschauung hatte ängstlich die Augen vor der unverhüllten Herrlichkeit des Menschenleibes verschlossen gehalten. Jetzt entdeckte man zur schönen Seele auch den schönen Leib, und es ward Sitte, ihn zu schildern und nachzubilden. Vom Menschen schweifte dann das freigeöffnete Auge in die reiche Erscheinungswelt der ganzen weiten Natur mit ihrer unendlichen Formenfülle, und rasch entwickelte sich dieses Naturgefühl zu großer Zartheit und Kraft. In der Malerei begann die Landschaft eine große, bedeutsame Rolle zu spielen.

Das Verhalten der offiziellen Kirche zur Renaissance in ihren verschiedenen Kreisen und wirkenden Kräften ist ein wechselndes und unsicheres gewesen. Im allgemeinen blieb die Kirche für die Künstler die vornehmste Auftraggeberin, und da die großen Schöpfungen dieser Zeit wesentlich unter den Augen und dem Schutze der kirchlichen Gewalthaber entstanden sind, zudem die höchste Kunstblüte damals mit bewußter Absicht von den großen Renaissancepäpsten hervorgerufen und sorglich gepflegt worden ist, so wird man der Kirche den Ruhm nicht streitig machen können, hier eine Führerin und Herrscherin von segensreicher Kraft gewesen zu sein. Freilich hat es auch nicht an Kirchenfürsten gefehlt, die mit scheelem Auge dem neuen Treiben zusahen und die Gefahren dieser Kunst und Kultur für bedeutender hielten als ihren Gewinn. Tatsächlich war ja die Stellung der Gebildeten zur Kirchenlehre eine äußerst fragwürdige. Schon von Päpsten und Prälaten werden in dieser Hinsicht höchst merkwürdige Äußerungen des Zweifels, ja des frivolen Spottes berichtet. Und wenn das am grünen Holze der Kirchenleiter geschah, dann ist es nicht zu verwundern, wenn bei der leicht erregbaren lebenslustigen Künstlerschar jener Tage nicht viel von innerlicher Glaubenskraft zu spüren war. Und die Renaissance hat tatsächlich schließlich eine große und allgemeine Verweltlichung der Kunst hervorgerufen. Damit stieg auch das ganze Altertum aus seinem Grabe hervor, das doch in Italien nie fest verschlossen gewesen war.

Der Mittelpunkt der Frührenaissancekünstler war Florenz, wo in einem wohlhabenden und mächtigen Gemeinwesen die königlichen Kaufleute aus dem Bankhause Medici ihre großherzigen Förderer und Wohltäter waren. Später stand Rom, die Stadt

der Päpste, im Vordergrund der künstlerischen Bewegung. Nicolaus V. (1447—1455), Sixtus IV. (1471—1481), Julius II. (1503—1513) und Leo X. (1513—1521) sind die Namen, mit denen die Blüte jener goldenen Tage verknüpft ist.

* * *

Weit mehr als früher wird in der Renaissancezeit die Kunstgeschichte zur Künstlergeschichte. Die Kunstwerke verlieren von nun an das gleichsam Zeitlose, Unpersönliche des früheren Zeitalters und werden zu Schöpfungen ganz eigentümlicher Art. Es läßt sich darum auch nun nicht mehr ein festes System der Renaissancebaukunst entwickeln, wie das trotz aller Mannigfaltigkeit der Formen immerhin noch bei der Gotik möglich war, sondern man muß die einzelnen Künstler in ihrem Streben und in ihrem Wirken beschreiben, und nur ganz wenige allgemeine Grundsätze oder vollgültige Kunstgedanken lassen sich als kennzeichnende Merkmale dieser Zeit und ihres Stils herausheben.

Die neuen Kunstgedanken treten dabei in der Baukunst am spätesten von allen Künsten auf, werden aber dort am klarsten erfaßt und gelangen dann rasch zu endgültigem siegreichem Durchbruch. Die Baukunst hat zuerst mit voller Absichtlichkeit auf die Antike zurückgegriffen und die Gotik als das Moderne, Fremde, Barbarische bekämpft. Freilich ist damit längst nicht ihr ganzes Wesen erschöpft. Denn durch bloße Wiederaufnahme früherer Stilformen entsteht nie und nimmer ein neuer Stil. Der ist vielmehr das Ergebnis veränderter geistiger, gesellschaftlicher, religiöser Zustände und Anschauungen, wie sie durch einen umgebildeten Geschmack, durch eine andere Empfindungsweise und durch neu gewonnene Ausdrucksmittel bedingt und hervorgerufen werden. Aber wenn man wirklich den neuen Stil in seinem Verhältnis zu früheren Kunstauffassungen begrifflich umgrenzen will, so kann man wohl sagen: er entstand aus der Gegnerschaft gegen die Gotik und aus dem Zurückgreifen auf das Altertum. Gegenüber der Gotik mit ihrer unerbittlichen Gesetzmäßigkeit, ihren strengen Regeln und ihrer organischen Gebundenheit macht sich ganz im Sinne der Zeit jetzt in voller Freiheit die künstlerische Einzelpersönlichkeit geltend und achtet viel mehr auf das Maßvolle und den Einklang, auf schönen Rhythmus und edle Verhältnisse der Formen als auf gleichartige Gesetzmäßigkeit. Um es mit bekannten Fremdwörtern auszudrücken: die neue Bau-

kunst ist in der Hauptsache nicht konstruktiv, sondern dekorativ. Konstruktion und Dekoration werden jetzt zwei ganz verschiedene Dinge. Jeder beliebige Körper und Kern des Gebäudes kann ganz unabhängig von dieser seiner Grundanlage nach ganz persönlichem Geschmack und nach ganz individueller Laune verziert werden. Deswegen braucht kein einziges konstruktives Verfahren der Vorzeit streng abgelehnt zu werden; sie alle, also auch die Errungenschaften der Gotik, werden auch jetzt nach Lust und Geschmack verwendet und verziert. Dem Baumeister lagen vor allem das richtige Maß und die rechten Verhältnisse am Herzen; hatte er diese Harmonie gefunden, dann nahm er aus der Fülle der römischen Zierformen oder auch aus dem Reichtum der eigenen Phantasie das, was er zur Dekoration des Bauwerks bedurfte. Diese Lust am Zieren brachte die Säule wieder zu neuen Ehren, ließ sie auch als Wandsäule (Pilaster) erstehen. Friese und Simse wurden in wundervollem Reichtum unbeschreiblich edel gestaltet. Der strengen Logik in den Wölbungen, wie sie von der Gotik durchgeführt wurde, suchte man sich zu entledigen. Man schuf wohl noch Kreuzgewölbe, aber ohne die das Angrenzen der Flächen stark betonenden Rippen, dafür mit um so reicherer dekorativer Ausschmückung der Gewölbefelder. Häufig wurden Tonnengewölbe verwendet, auch die flache Decke war beliebt.

Wenn die Renaissance zunächst nicht sonderlich reich an Kirchenbauten war, so lag das nicht an der neuen Kunstsprache, sondern vielmehr an dem Umstand, daß bei der übergroßen Fülle vorhandener kirchlicher Anlagen aus früheren Tagen das Bedürfnis nach Neubauten nicht so lebendig war, wie etwa auf dem Gebiete der Palastarchitektur. Immerhin herrscht auch in der Kirchenbaukunst ein reges Leben voll guter Gedanken und schöner Erfolge. Dabei lehnte man sich in der Anlage gern an die alten Mönchsbauten an und hatte vor allem das überaus verständige Streben, große, weite, einheitliche, möglichst unbehinderte, durch Säulen und Pfeiler nicht zerschnittene Haupträume zu schaffen. Dadurch wurden die Kirchen vielfach zweckmäßiger für die Vereinigung der feiernden Gemeinde (nicht für die Meßliturgie als solche!), als sie es im Mittelalter gewesen waren, und machten zudem einen festlich heiteren Eindruck. Während man im Norden für kühn zum Himmel emporragende Türme schwärmte, entzückte sich das Auge der Italiener vielmehr an der schön geschwungenen Umrißlinie der Kuppel, so daß den

Baukünstlern der Renaissance als höchstes Ziel stets Kuppelbauten vorschwebten. Man braucht nur die Bilder der damaligen Maler zu sehen: die größten Meister schmückten den Hintergrund oder den Mittelpunkt ihrer Gemälde, wo es nur irgend anging, am liebsten mit großen hochgekuppelten Zentralbauten. Solche Anlagen wurden denn auch zahlreich genug in die Wirklichkeit umgesetzt. Aber der endliche Sieg blieb trotz alledem schließlich wiederum dem Langhausbau wegen der großen Vorteile, die eben nur er für die Feier des katholischen Gottesdienstes bot, und wegen der Möglichkeit, in ihm zahlreiche Seitenkapellen mit Nebenaltären anzubringen. Zu letzterem Zwecke zog man gern die Streben und Widerlager wieder nach innen und erhielt dadurch geräumige Nischen für Kapellenreihen und Seitengänge. Das Mittelschiff aber konnte auch so möglichst weiträumig gestaltet werden. Dabei wurde durchgehends der Spitzbogen durch den Rundbogen ersetzt; auch das gerade Gebälk und der wagerechte Türsturz kam wieder zur Geltung. Und was an Pracht der Ausstattung durch Malerei und Bildnerei, durch Gold und edlen Stein beschafft werden konnte, wurde gern angewendet, um den Kirchenraum möglichst glänzend auszuschmücken.

Bahnbrechend für die neue Kunst war vor allem **Brunelleschi** (1377—1446), der nach des Künstlerbiographen Vasari Erzählung von Anfang an zwei große Dinge im Herzen trug: die Wiedererweckung der guten (d. h. antiken) Baukunst und den Kuppelbau des Domes zu Florenz. Beides ist ihm voll geglückt. Er hat als erster den gotischen Pfeiler durch die antike Säule ersetzt und es verstanden, die Formen des Altertums als Ausdrucksmittel für die mittelalterlichen Kultforderungen und für die eigenen Baugedanken im Sinne freiester Anwendung zu verwerten, vor allem auch die formale Schönheit der römischen Bauten für die Gebäude der neuen Zeit nutzbar zu machen. Und er hat die herrliche Kuppel des Florentiner Doms gebaut, eine technische und ästhetische Großtat von unermeßlicher Bedeutung. — An der Spitze der Hochrenaissance-Baumeister steht **Bramante** (1444—1514), einer jener allseitig begabten Renaissancemenschen, wie sie damals erstaunlich häufig gelebt haben. Sein Ideal für Kirchenbauten war von vornherein der Zentralbau, weil er eine straff zusammengefaßte Einheitlichkeit des Raumes weit besser ermögliche als die basilikale Kirchenform; und das war die Frage, der dieser Meister sein Leben weihte: die Schaffung eines völlig ein-

heitlichen Raumes, der eben als Raum, nicht durch seine geschmückten Wände wirken sollte. So hat er den Raum für den neuen Petersdom in Rom ersonnen mit der Absicht: „Laßt uns das Pantheon auf Riesensäulen setzen." Sein Baugedanke ist dann doch nicht endgültig durchgeführt worden, weil die nach ihm folgenden Baumeister ins Schwanken kamen, ob an den gewaltigen Kuppelraum nicht doch lieber ein richtiges Langhaus anzugliedern, also das geplante griechische Kreuz in ein lateinisches umzuwandeln sei. Die kultischen Bedürfnisse haben dann auch gesiegt, und die Kuppel ist in ihrer ästhetischen Wirkung durch das Langschiff wesentlich beeinträchtigt worden. Die Kuppel selbst blieb freilich unerreicht an Größe und Kühnheit der Ausführung, an Erhabenheit, Leichtigkeit und Schönheit der Form.

Es blieb eine Aufgabe der Renaissance, die Schönheiten der päpstlichen Zeremonienkirche kleineren Verhältnissen anzupassen und Gemeindekirchen wie Ordenskirchen zu errichten, die alle Vorzüge der neuen Kunst besaßen und doch für beschränktere Bedürfnisse passend waren. Die Lösung dieser Frage geschah am eindrucksvollsten in der Kirche Il Gesù in Rom, der reichen Kirche der Jesuiten, 1568 begonnen und wesentlich nach den Entwürfen von Vignola (1507—1573) ausgeführt. Es ist eine gewaltige einschiffige Kirche, die Zentralbau und Langhaus auf geniale Weise miteinander zu einem Ganzen von großartiger Einheitlichkeit verbindet. In ihrer Gesamtanlage mit ihrer starken Betonung des Langhauses nähert sie sich der mittelalterlichen Grundform und bricht mit dem Ideal der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbau. Aber wie sie als äußeren Schmuck die klassischen Formen beibehält, so hält sie auch als Zierstück an der Kuppel fest, verlegt sie aber aus ihrer alles beherrschenden Stellung an das Ende des Langhauses, wodurch die auf den Altar hingerichtete Längenentwicklung geschickt gesteigert wird. Alle Nebenräume werden eingeschränkt, um den einen einheitlichen Hauptraum zu schaffen; die Seitenschiffe schrumpfen demgemäß zu kleinen Seitenkapellen zusammen; die Hauptwirkung sammelt sich auf das breite hohe tonnengewölbte Mittelschiff, das in dem mächtigen Kuppelraume seinen Ausklang findet. Die üppige Dekoration der Kirche entsprach den Zierformen, mit denen man damals die Prachtsäle auszuschmücken liebte. In ihrer Gesamtanlage ist diese Kirche nicht nur zum großartigen Vorbilde für die späteren Jesuitenkirchen geworden, sondern überhaupt zum Ausgangs-

punkt für die gesamte Kirchenbaubewegung des folgenden Zeitalters. An ihrer Grundrißgestaltung hielt auch Palladio (1508—1580) fest, wiewohl er in seiner architektonischen Gelehrsamkeit die Formengebung weit mehr auf den Ton antiker Einfachheit zu stimmen wußte und den Prunk der Mode gewordenen Ausschmückung verschmähte.

* *
*

Der Streit darüber, ob Giotto di Bondone († 1337) zur Gotik oder zur Renaissance zu zählen sei, ist müßig. Man kann in seinen Werken ebensowohl die mittelalterlich rückwärtsschauenden Bestandteile wahrnehmen, als die zukunftfrohen Keime, die auf ein neues Zeitalter hinweisen. Beides, Frucht und Knospe, läßt sich bei ihm finden. Jedenfalls war er ein großer Maler, der nicht mehr nur fragte, wie etwa nach altüberkommener Weise und in welchen byzantinischen Formen ein heiliger Gegenstand darzustellen sei, sondern wie er sich in Wirklichkeit wohl zugetragen habe, wenn man bedächte, daß auch die heiligen Männer und Frauen nicht abgezogene Schattenbilder eines kirchlich genehmigten Menschentums, sondern volle persönliche Menschen voll Fleisch und Blut gewesen seien, mit wirklich menschlichen Gebärden und natürlichem Ausdruck des Antlitzes. Für solche neue Kunst lebensvoller Wirklichkeit und seelischen Empfindens stellten die Franziskaner dem Meister ihre Kirchen in Assisi und Padua zur Verfügung; und er hat mit der künstlerischen Großtat eines Menschendarstellers und Seelenkündigers dort und anderswo die Wandflächen bedeckt. In seiner Gefolgschaft hat sich dann jene Renaissancemalerei entwickelt, in der an die Stelle der einstigen liebevoll beschaulichen Hingebung der Personen und der allgemeinen Familienähnlichkeit in ihren gefälligen Gesichtern und Gebärden nun Kraft und kennzeichnende Wesenheit trat. Denken und durchlebtes Menschenschicksal sind in den ausgeprägten Mienen zu lesen, die Gestalten sind nicht mehr so brav und verträglich wie ehedem in Reih und Glied gebracht, sondern in wohlgefügte und künstlich zusammengesetzte Gruppen geordnet, auch unter Mithilfe der neuen Kenntnisse über die Perspektive in wirklich zurückgehenden Raum hineingestellt. Der nackte Körper wird studiert und lebenswahr nachgebildet. Die Köpfe offenbaren die feinsten Regungen des Seelenlebens. Es bildet sich das Gefühl

für das Bedeutende, Feierliche, Großartige. Man liebt je länger je mehr die große Gebärde, die pathetische Stellung, die schöne durchgehende Linie. Das Vornehme erhält eine andere Darstellung und entwickelt sich von Gebärden, die uns mehr geziert als feierlich vorkommen, bis zu der Würde und Größe, die wir noch heute als vornehmen Anstand gelten lassen. Auch die Anordnung der Gewänder mit ihren Stoffen und Falten wird von der mittelalterlichen Schablone befreit und erhält etwas Gelöstes, frei Malerisches. Dabei begnügt man sich nicht mehr mit der typischen Gewandbehandlung, sondern malt glatten oder gemusterten Samt, leuchtende Seide, weiches Wolltuch, lockeres Pelzwerk mit aller Bestimmtheit.

Die zunehmende Sehnsucht der Zeit nach dem Großen und Gewaltigen hatte freilich auch ihre Gefahren und führte dazu, den Stoff der Malerei um Gegenstände zu bereichern, deren Wahl häufig doch nur ein Mißgriff war, wenn man an all die zahlreichen gemarterten Heiligen denkt, deren realistisch gemalte Todesqualen nun auf den Altarbildern dargestellt wurden. Wobei denn der heilige Sebastian weniger um seines Martyriums willen als wegen seiner Nacktheit den Künstlern ein besonders beliebter Gegenstand wurde. Im übrigen hat der Stoff für die kirchlichen Bilder in der Renaissancezeit keine wesentliche Vermehrung erfahren, sondern zumeist wurden die altbeliebten Gegenstände nur wiederholt, freilich mit dem Kunstvermögen und in der Auffassung einer neuen Zeit. Die Christusgestalt behält noch am meisten den hergebrachten Typus. Aus seinem Leben gewinnt die Anbetung der Könige und die Hochzeit zu Kana wieder besondere Beliebtheit, weil sie die reizvolle Aufgabe stellen, lebhaft bewegte Vorgänge mit zahlreichen Personen, reichem Gefolge, festlicher Gesellschaft wiederzugeben. Beim Abendmahl gingen die beiden Augenblicke noch nebeneinander: die Ankündigung des Verrats und die Spendung von Brot und Wein; erst als Leonardo da Vinci für den ersten den klassischen Ausdruck gefunden hatte, trat der zweite fast ganz zurück. Als beliebter Gegenstand ist damals die Kreuzabnahme und Beweinung des Leichnams Jesu aufgenommen. Das war auch für die Maria ein geeigneter Platz, und gerade ihr galt ja vor allem die Kunst der Renaissance, wie vordem die Gotik ihr schon eine bevorzugte Stellung eingeräumt hatte. Dabei blieb sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin voll fürstlicher Würde und schier un-

nahbarer Hoheit, zumeist aber wurde sie allmählich zur sorglichen und stillfröhlichen Mutter, die sich des auf ihrem Schoße unruhig gewordenen Jesusknaben erfreut. Als Genosse wird dem göttlichen Sohne der kleine Johannes zur Seite gestellt; oft darf auch Joseph an der häuslichen Szene teilnehmen, und dieses irdisch Behagliche erhält seinen vollkommensten Ausdruck, wenn der jungen Mutter an Stelle der altüblichen Idealtracht das Mieder und Häubchen des Renaissancezeitalters zuteil wird. Aber immer wurde bei ihrer Darstellung als letzter Grundsatz festgehalten, in ihr die höchste körperliche Schönheit zu verherrlichen.

Altheidnische Gestalten waren nie völlig aus der kirchlichen Kunst verdrängt worden. Jetzt traten sie wieder häufiger auf. Gern bildete man vor allem die Sibyllen ab als die Ahnung des Heidentums von der Erlösung durch Christus. Sirenen und Parzen, Musen und Viktorien, Zentaure und Faune kamen sehr oft vor, manchmal mit tiefem symbolischen Sinn, oft auch nur als ein malerischer Gegenstand voll schmückendem Reiz.

Der eigentliche Begründer jener Naturtreue, mit deren lebensvollem Wirklichkeitssinn die Malerei der Frührenaissance anhob, ist Masaccio (1401—1428), dessen Wandgemälde der Brancacci-Kapelle in Florenz die Vorgänge aus der biblischen Geschichte und Heiligenlegende in voller körperlicher Rundung wie greifbar darstellen. Fast noch realistischer in der Naturnachahmung war Fra Lippo Lippi (1406—1469), dessen zahlreiche Marienbilder nicht mehr durch den überlieferten kirchlichen Typus die Andacht wecken, sondern vielmehr durch natürliche Haltung und Anmut fesseln. Waren seine Bilder voll Pracht und Lebenslust, so sind die des anderen großen Mönchmalers Fra Angelico da Fiesole (1387—1455) voll Entsagung und Hingebung. Er war und blieb der Maler der reinsten christlichen Beschaulichkeit, der höchsten Gefühlsinnigkeit, der seligsten himmlischen Minne voll Friedenssehnsucht und mildfreundlicher Stimmung. Allem leidenschaftlich Bewegten, allem Häßlichen war er von Grund aus abhold, dem Weiß, den lichtvoll freundlichen Farben, dem strahlenden Golde galt seine Vorliebe; ein vollendetes Schönheitsgefühl für die Linien war ihm eigen. Kein großer Farbenkünstler wie dieser selige Predigermönch war Luca Signorelli (1450—1523); aber er hat mit erstaunlicher Kühnheit der Zeichnung und in kräftiger Großartigkeit der Auffassung im Dom zu Orvieto auf großen Wänden mit damals noch unerhörter Freiheit die letzten Dinge gemalt,

dabei die sorgfältigsten Modellstudien ohne jeden Rest altertümlicher Befangenheit in freies künstlerisches Schaffen umgewandelt und sowohl das jauchzende Neuatmen der Seligen wie die unheimliche Scheußlichkeit der Teufel voll künstlerischer Erfindung dargestellt. Sandro Botticelli (1446—1510), der Maler der höchsten Empfindsamkeit mit einer bewundernswerten Feinfühligkeit für Leiden und Kümmernis, hat nach dem Einfluß Savonarolas gearbeitet. Domenico Ghirlandajo (1449—1494) schilderte in umfangreicher Bilderfolge das Leben des Täufers und der Maria und dabei zugleich das Leben und Treiben der Florentiner Aristokratie in all ihrer glänzenden und würdevollen Vornehmheit.

Alle diese neu erwachten künstlerischen Strebungen und Fähigkeiten erreichten ihren höchsten Gipfel in jenen drei Großmeistern, die den weiteren Gang der Kunst auf lange Jahrhunderte hin bestimmt haben. Als erster dieser gewaltigen Drei tritt uns Leonardo da Vinci (1452—1519) entgegen, der umfassendste aller Universalmenschen, der italienische Doktor Faust, ein grübelnder Sonderling von unstetem Wesen und launenhaftem Ungestüm. Von ihm stammt das Wandgemälde im Refektorium der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand, das unter dem Namen das Abendmahl zu den wenigen Bildern gehört, die sich der allgemeinsten Wertschätzung erfreuen und mit einer Art von Allgegenwart begabt überall zu finden sind. Als formale Komposition, durch die Anordnung der Gruppen, das Spiel der Linien, den Ausdruck der Gestalten, das dramatische Leben der Handlung ist es schlechthin ein unübertreffliches Muster. Mit diesem Bilde ist die Renaissance bei dem Übermenschen angelangt, denn seine Formen sind größer, gewaltiger als die der Natur. Noch bei Ghirlandajo sitzt auf dem Abendmahlsbilde, wie es die Überlieferung wollte, allein auf der einen Seite des hufeisenförmigen Tisches Jesus und den elf anderen Jüngern gegenüber. Zum ersten Male in der Geschichte der Kunst hat Leonardo den Mann von Karioth in die Reihe seiner Genossen mit aufgenommen. Aber der überkommenen Meinung, nach der Judas eine Einzelstellung einnehmen müsse, hat er doch insofern ein Zugeständnis gemacht, daß er dem Verräter ein beschattetes Gesicht gemalt hat; der Kopf ist weit dunkler, als die Notwendigkeit des Schattens das erfordert hätte. Indessen verstummen doch solche kleine Bedenken gegenüber diesem Bilde, bei dem man fast unwillkürlich die Empfindung hat: hier ist vollendete Kunst!

Noch einsamer und gewaltiger ragt Michelangelo Buonarotti (1475—1563) als ein Gipfelriese in den Himmel der Kunst hinein. Alle drei Kunstgattungen, Baukunst, Bildnerei und Malerei, zählen ihn zu ihren allergrößten Meistern. Das Band, das diese Mannigfaltigkeit umschlingt, war seine machtvolle Persönlichkeit, die gewaltigste seiner Zeit. Ein Mann, dessen Gefühlsleben außerordentlich stark entwickelt war und das dabei fast ausschließlich ins Tiefe und Große ging. Die zarten und innigen Regungen der Seele sind ihm immer fremd geblieben. Und viel Unglück, das in einer unaufhörlichen Reihe tragischer Verwicklungen sein ganzes Leben begleitete, hat ihm jenen „scharfangeschlossenen Kettenschmerz" verliehen, der sich durch seine Tage und seine Werke hindurchzieht, sein Herz mit Bitterkeit, Menschenverachtung und Mißtrauen erfüllte und seine Wege unstet umherirren ließ. Dabei war eine ernste christliche Frömmigkeit ein Grundzug seines Wesens, wenn auch das, was das Wort vom Kreuz an milder Friedensbotschaft enthält, in seinen Schöpfungen selten spürbar ist. Der gewaltige streitbare, zürnende und rächende Jehovah der Juden stand ihm da näher als der sanft versöhnende Heiland der Christen. Ein alttestamentlicher Prophet voll Feuereifers, ähnlich dem großen Bußprediger von Florenz, steht er da, Leidenschaft und höchste geistige Spannung atmen seine Gestalten, bald in stürmischer Bewegung, bald in unheimlicher Beschlossenheit nach innen als Träger tiefer namenloser Gefühle, schwerer grübelnder Gedanken. Die kirchliche Überlieferung hat er in ihnen nie beachtet. Das Herrlichste, was die Monumentalmalerei und die kirchliche Kunst überhaupt hervorgebracht hat und was seine ungeheure Größe voll offenbart, ist die Deckenmalerei, mit der er die sixtinische Kapelle des Vatikans geschmückt hat. In den Bildern, die dort die Weltenschöpfung erzählen, hat seine Kunst gleichsam das Unmögliche möglich gemacht und den ewigen und allgegenwärtigen Geist in sichtbare Formen gebannt. Wie der Schöpfer mit unendlicher Bewegung durch den Weltraum saust, als schaffende Kraft durch das All stürmt und mit seiner Allmachtsgebärde rings das Leben erweckt — das überragt auf einsamer Höhe alles, was vorher oder nachher an Versuchen gemacht worden ist, das Unbegreifliche begreiflich darzustellen. Und ebenso sind die erhabenen Gestalten der Propheten nie durch einen Geist gestaltet worden, der ihnen ebenbürtiger war als dieser gewaltige Künstlergenius. In derselben Kapelle hat der

Meister noch ein Gemälde geschaffen, sein jüngstes Gericht an der Altarwand. Es ist, als ob er damit der Welt einen ungeheuren Fluch entgegengeschleudert hätte. Nur ein kleiner Platz ist den Seligen gegönnt. Racheheischend umdrängen die Märtyrer den Richter, Vergeltung fordernd stürmen Engel mit den Passionswerkzeugen herbei, Christus, nackt, bartlos, aber ist zornesgewaltig aufgesprungen und weist mit furchtbarer Gebärde die Verdammten zur Hölle.

Ein Mann, dem alles gelang, heiter, glänzend, glücklich, ein Sonnenkind, war Raffael Santi (1483—1520). Künstlerisch ein Formtalent von unerhörter Begabung, eine Persönlichkeit voll bezaubernder und nie versiegender Liebenswürdigkeit, schuf er unsterbliche Werke voll entzückender Unschuld und siegreicher Kraft der Phantasie. War ungeteilte Ruhe des Gemüts der eigentliche Grundzug seines Wesens, war er weich und beständig, schmiegsam und willensstark zugleich, so atmen folgerecht alle seine Bilder Erhabenheit und Anmut, Macht und Zierlichkeit, gedankenvolle Kraft und holde Natürlichkeit. Will er das Göttliche darstellen, so weiß er kein ausdrucksvolleres Mittel als die Wiedergabe vollkommener menschlicher Schönheit. Nicht die Steigerung des Menschlichen zum Gewaltigen und Übermächtigen, sondern die zur höchsten Schönheit war ihm das Kunstmittel, Ewiges, Übersinnliches sichtbar zu machen. In diesem Streben hat er aus dem unerschöpflichen Reichtum seiner nie ermüdeten Einbildungskraft immer wieder von neuem die Maria dargestellt, immer neu und immer liebenswürdig, immer die reine und innige Mutterliebe schildernd, aber allmählich die weltliche und weibliche Schönheit der seligen Frau immer mehr steigernd und künstlerisch verklärend. Die meisten seiner Madonnen sind von vornherein nicht als kirchliche Andachtsbilder gedacht. Wo er aber ein solches zu bieten beabsichtigte, wie in der sixtinischen Madonna, da ist's ihm vollauf gelungen, die Durchdringung des göttlichen und menschlichen Wesens im „Ewig-Weiblichen" zu gestalten. Auch die Lichtgestalt des Erlösers hat er wiederholt herrlich geschaffen, wie auf dem Bilde der Verklärung und auf jenem Wandgemälde in den Stanzen des Vatikans, da der thronende Heiland dargestellt ist voll unbeschreiblicher Liebe und Siegerwürde. Wenn er aber den Schmerzensmann in der Erniedrigung darstellen wollte, wie in der Kreuztragung, da versagte seine Kraft, und er folgte einfach deutschen Vorbildern. Sein Christus war ein vornehmer,

stark und edel gebauter Jüngling von dem seelischen Gleichgewicht antiker Helden; den Dulder versuchte er nicht zu erfinden. Auch bei der Abbildung Gottvaters vermag er nur den in gemessener Würde thronenden Greis zu malen, nicht den mächtigen Schöpfergott, der nur wenige Schritte weiter unter dem gleichen Dache des päpstlichen Palastes zu sehen ist.

In Venedig, das durch Handel und Staatskunst zu hoher Macht und prangendem Reichtum gelangt war, und wo wie in einem Vorgefühl beginnenden Verfalls ein heiteres Genußleben voll Sinnenlust und Schönheitstrunkenheit geführt wurde, nahm das malerische Schaffen nach der Seite der Farbenfreude hin noch über die florentinische und römische Schule hinaus einen stattlichen Fortschritt und hat eine solche „Malerei der höchsten Augenlust" ausgebildet, daß sie eine besonders tiefe Nachwirkung auf die Nachwelt ausgeübt hat. Hier ist der Hauptmeister Tizian (1477—1576) gewesen, jener heitere Genußmensch voll ewiger Jugend und stürmischer Schöpferkraft, der bei seinen heiligen Gestalten tiefen Ernst der Auffassung mit blühender Erscheinung zu verbinden wußte und ihnen eine malerische Schönheit von unvergänglicher Frische spendete. Sein am tiefsten empfundenes Bild ist der Zinsgroschen, seine glänzendste kirchliche Leistung die Himmelfahrt der Maria, das Emporstürmen der Göttin in die Arme Gottes als eine in gewaltigen Klängen rauschende Sinfonie von Licht und Farbe, von Jubel und Leben darstellend. Neben ihm hat Tintoretto (1519—1594) die Kirchen Venedigs mit farbenfrohen, stark bewegten Gemälden geziert, so mit jenem Abendmahlsbilde, auf dem Jesus mit den Seinen beim Lampenscheine um den Tisch gelagert ist, während der ganze Raum von einer Schar himmlischer Geister durchflutet wird, die im dämmernden Dunkel das Mahl umkreisen.

* * *

Da in der Renaissance die Malerei je länger je mehr die eigentlich bevorzugte Kunst geworden ist, sind der Bildnerei nicht allzu viele Aufgaben großer monumentaler Art zugefallen, doch hat auch sie am gesamten Streben und Können der Zeit lebhaft teilgenommen und auf ihrem Gebiete Bedeutendes geleistet. Zunächst in Florenz, das wie bei der Baukunst und Malerei auch hier die Führung übernahm. Hier hat Ghiberti (1378—1455)

die Vorgänge aus der biblischen Geschichte an den Türen der Taufkirche in Erz gegossen, und diese Erzgemälde bekunden ebenso stark die treueste Bekanntschaft mit der Natur wie die Kenntnis der Antike. Dann hat Donatello (1386—1466) in verblüffender Wirklichkeitskunst auch die heiligen Gestalten als wahre Menschen gestaltet und ist dabei nicht vor der Häßlichkeit zurückgeschreckt, zugleich damit die altehrwürdigen Typen der kirchlichen Heiligenbilder keck verlassend. Daneben haben mancherlei Meister aus der Familie der Robbia (seit 1399) ihre liebenswürdige Kunst in den Dienst der Kirchenschmückung gestellt und namentlich zahlreiche Bildwerke aus mit wenig Farben bemalter und glasierter Terrakotta geschaffen. Ihre Figuren an diesen Altären, Taufsteinen, Weihwasserbecken, Türbekrönungen usw. zeichnen sich durch Anmut und Milde im Ausdruck, durch harmonisch reine Linienführung und ruhigen Fluß der Gewandung aus.

Zur Zeit der Hochrenaissance hat Andrea Sansovino (1460—1529) gewirkt. Und bei seinen wie seiner Berufsgenossen Werken ist ein allmähliches Zurücktreten des realistischen und ein starkes Betonen des sogenannten idealistischen Elements wahrnehmbar. In den Formen macht sich der Einfluß der Antike immer mehr geltend, und geradezu verhängnisvoll wurde die Einwirkung Michelangelos, den die Nachtreter und Nachfolger an Wucht und Mächtigkeit zu erreichen, womöglich noch zu überbieten suchten, um dann schließlich rasch genug bei hohlem und gespreiztem Pathos anzukommen.

Am reizvollsten hat sich die Bildnerei der Renaissance an den Werken entfaltet, die zur inneren Ausstattung der Kirchen oder auch zu ihrem inneren Schmucke gehören. Die Altäre, Kanzeln, Taufsteine, Weihwasserbecken, Leuchter und Chorstühle dieser Zeit sind zumeist von wundervoller Schönheit; sie werden durch ihre kunstreiche Form geradezu verklärt.

9. Die Renaissance im Norden.

Zu derselben Zeit, in der im sonnigen Italien Masaccio seine Wandgemälde schuf, die den Anbruch eines neuen Zeitalters in der Kunstgeschichte bezeichneten, entstand diesseits der Alpen in den Niederungen der Nordseeküste ein Werk der Tafelmalerei,

das nicht weniger bedeutsam und bahnbrechend für die bildende Kunst geworden ist: der Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck. Es ist schwierig, die eigentlichen, das Große und Neue dieser Meister vorbereitenden Entwicklungsstufen aufzuweisen, so daß ihre Kunst fast unvermittelt wie ein Wunder in die Erscheinung tritt. Das Altarwerk, das später ein rechtes Wanderleben führen mußte, bis seine Teile schließlich in den drei Städten Gent, Berlin und Brüssel ihre Ruhe fanden, ist von dem älteren der zwei Brüder, Hubert, um 1420 begonnen worden. Nach seinem 1426 erfolgten Tode hat der jüngere, Jan, die Arbeit fortgeführt und im Mai 1432 vollendet. Es besteht aus zwölf großen Tafeln, die in einer Doppelreihe übereinander angebracht sind, und wurde von Jodocus Vydt und seiner Frau gestiftet. Hier ist der Anfang der modernen germanischen Malerei. Mit einem bewundernswert emsigen Streben nach Wahrheit ist eine Naturtreue gesucht und gefunden worden, die geradezu vollendet genannt werden muß. Alle Stoffe und Steine der kostbaren Gewänder sind mit unbedingt vollkommener Natürlichkeit wiedergegeben, Gestalten und Geräte, Menschliches und Landschaftliches sind mit liebevollster Genauigkeit nachgebildet worden. Dabei ist die Farbe — eine vorzüglich zubereitete Ölfarbe — von einer unübertroffenen Leuchtkraft, und auch das seelische Leben der Köpfe und Gebärden ist meisterhaft geschildert.

Länger als ein Jahrhundert ist dieser Genter Altar von maßgebendem Einfluß auf die niederländische Kunst gewesen, und keiner der folgenden Meister hat ihn an innerem Wert und technischer Vollendung erreichen, geschweige denn übertreffen können. Aber alle haben sie ihr Bestes an ihm gelernt. So Roger von der Weyden († 1464), ein großer Farbenkünstler und fähig zu scharfer, oft herber Naturwiedergabe, und sein Schüler Hans Memling († 1495), dem ein eigentümlich anziehender Schönheitssinn eigen war, kraft dessen er nicht nur Gewaltiges gestalten, sondern auch dem Publikum gefallen wollte; sein Meisterwerk ist der köstliche Ursulaschrein im Johanneshospital zu Brügge.

In Deutschland hatte zu dieser Frist weder der Fürstenstand noch der Adel eine pflegende Teilnahme für die Kunst. Nur die Bürgerschaft der oberdeutschen und rheinischen Städte hatte gelegentlich Aufträge kleineren Umfangs für ihre Meister. Bilderchroniken waren begehrt, umfassende Erzählungen des Jugendlebens Jesu, seines Leidens, der Schicksale Marias und ähn-

liches. Für monumentale Gemälde ließ ja ohnehin die nordische Gotik in ihren Kirchen keinen rechten Raum. So war man auf die großen Flügelaltäre mit ihrem Gewirr von kleinen Gestalten beschränkt. Der Neigung des Deutschen für theologische und religiöse Fragen entsprechend, wurde bei diesen Werken zumeist der Hauptwert auf den gedanklichen Inhalt gelegt. Es sollte vielerlei tiefsinnig und lehrhaft dargestellt werden. Das führte dann zu einer wirkungsvollen Vertiefung des Ausdrucks und der Charaktere, manchmal auch zu phantastischer Spielerei und allzu oft zu einer etwas kleinlichen Behandlung der Gegenstände. Bei aller Innigkeit der Empfindung überwog doch die Freude am Einzelnen und Kleinen, es wurden genrehafte Darstellungen aus dem täglichen Leben, oft von sonnigem Humor verklärt, beredte Zeugnisse des bürgerlichen Kleinlebens jener Tage. Man wird wohl auch sagen können, daß damals eine Volkskunst im guten Sinne bestand. Aber der Künstler galt doch nicht anders als ein Handwerker, dessen geschäftlichen Betrieb er in seinen Werkstätten nachzubilden pflegte. Und man wird doch unbedenklich zugeben müssen, daß auch die deutsche Kunstpflege damals noch deutlich den Mangel an Bildung und Kultur zeigte, den das gesamte Leben unseres Vaterlandes offenbarte.

In der Malerei machte sich der niederländische Einfluß stark geltend. Ihn zeigen vor allem die Werke jener Maler in Köln, deren Namen man nicht einmal weiß, und die in der Kunstgeschichte als Meister des Marienlebens oder als Meister von St. Severin u. a. m. ihre Rolle spielen.

Die erste große Künstlerpersönlichkeit auf deutschem Boden ist Martin Schongauer (ca. 1440—1491), ein Elsässer, der sich zu seiner Zeit hohen Weltruhm gewann. Eine Anlehnung an Roger ist unverkennbar, stark ist auch der realistische Zug seiner Kunst. Doch war die scharfe Naturwahrheit seiner Gestalten durch anmutigen Ausdruck und weicheres Empfinden gemildert; er suchte danach, etwas Gefälliges zu bieten und doch dabei die rechte starke Väterfrömmigkeit zum Ausdruck zu bringen. Viele Kupferstiche von seiner Hand sind uns überkommen, leider aber nur wenige Gemälde. Den größten Ruhm davon genießt das schöne Altarbild in seiner Geburtsstadt Kolmar, das die Madonna im Rosenhage genannt wird.

Ein reges Kunstleben blühte damals in dem wohlhäbigen gewerblichen Vorort Mitteldeutschlands, der reichen und fleißigen

Stadt Nürnberg. Hier hatte Michel Wohlgemuth (1434—1519) seine fruchtbare Werkstatt aufgeschlagen, deren Betrieb etwas Fabrikartiges hatte. Ungezählte Altarwerke entstanden darin, zumeist nur die kunstbegabten, aber poesielosen Arbeiten eines strebsamen Handwerks. Doch ist ihm der Ruhm zuteil geworden, Albrecht Dürers Lehrer sein zu dürfen. Auch die bedeutendsten Bildner der damaligen Zeit wirkten in Nürnberg. Von Veit Stoß († 1533) gibt es noch dort und in Krakau, wo er eine Weile lebte, einige sehr schöne in Holz geschnitzte Madonnenschilderungen und Kreuzigungsgruppen, die hie und da etwas Gesuchtes und Unruhiges zeigen, aber auch so viel Zartheit und Innigkeit offenbaren, daß man sich wundern muß, wie sie den Händen eines solchen wilden Gesellen entstammen konnten. Größer ist Adam Krafft († 1507), der seine Werke alle in Stein bildete und es verstand, in klarer Anordnung seine Einzelgestalten zu belebten Gruppen zu vereinen. Bekannt sind seine Leidensstationen auf dem Wege nach dem Nürnberger Johannesfriedhofe, hohe Flachbilder mit kurzen gedrungenen Figuren, gelegentlich recht derb naturalistisch dargestellt, und das 20 Meter hohe gotische Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche.

* *
*

Da kam die Renaissance nach Deutschland. Aber es ward hier eine wesentlich andere Bewegung als in ihrem Heimatlande. Dort war die ganze humanistische Strömung vorwaltend ästhetisch; der künstlerisch schöpferische Trieb trat allewege in den Vordergrund.

Hier kamen diese Kräfte erst in zweiter Linie in Betracht, und die ganze Bewegung des Geistes erhielt eine überwiegend ethische Wesensart. Dem Deutschen stand das Anmutvolle weit hinter dem Seelischen, das Schöne weit hinter dem Guten zurück. Die sittlich-religiösen Fragen waren es, die ihm vornehmlich das Gemüt gefangen hielten. Und die Renaissance wandelte sich ihm wie von selbst zur Reformation. Nicht als ob er nur von den reformatorischen Gedanken gelebt hätte. Auch die Kunstbewegung der Renaissance drang gleichzeitig bei ihm durch. Aber sie ist ihm nicht aus dem Innersten entquollen, sie glich fast einer Modeströmung, die er mitmachte und sich aneignete, so daß es bei einem Spiel mit leicht erlernten Einzelheiten blieb, während sich

in Italien das ganze Volk abmühte, der Schönheit eine neue Form und eine Heimstätte zu bereiten. Man wird darum nie behaupten dürfen, daß die Renaissance die eigentliche Kunst der Reformation gewesen sei, und daß ihre Stilformen der entsprechend einzigartige Ausdruck für die gewaltige sittlich-religiöse Geistesströmung gewesen seien, deren Söhne wir uns heißen. Das waren sie schon nicht um ihrer welschen Herkunft willen. Es liegen uns keine Zeugnisse dafür vor, aber wir könnten uns wohl denken, daß die neuen italienischen Formen dem frommen Anhänger Luthers eher als etwas papistisch Fremdes vorgekommen sein mögen, als daß er sie für die eigene Kunstweise angesehen hätte, die ihm viel anmutender aus der Sprache der Spätgotik entgegenleuchtete. Aber so gewiß der Renaissancestil der künstlerische Ausdruck des wissenschaftlichen Humanismus war, und so gewiß eben dieser Humanismus auch nach Deutschland kam, so gewiß mußte auch die Renaissancekunst ihren Einzug bei unseren Vätern halten. Die Gotik starb alt und lebenssatt, man war ihrer in weiten Kreisen müde geworden, und nun griff man begierig und oft mit unverständiger Hast nach den neuen Formen, die das Kunstland jenseits der Alpen bot. Darüber ist denn mancher Hoffnungskeim, der sich in der spätgotischen sächsischen und fränkischen Kunst ahnungsvoll geregt hatte, unbarmherzig vernichtet worden. Der Renaissancestil wurde der moderne Stil. Zuerst in Nürnberg, aber fast ebenso früh in Sachsen, wo Friedrich der Weise in seiner aufrichtigen Freude an dem Schönen begann, auswärtige Künstler heranzuziehen. Seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts hören wir von Niederländern und Italienern an seinem Hofe. Mabuse brachte die hohe malerische Überlieferung der flandrischen Schule, und Jacopo, der Kenner des großen Leonardo, führte italienische Kunstweise ein. So kam die Renaissancekunst nach Deutschland.

Luther liebte die Kunst, wie er ein Freund der Künstler war. Nicht als ob er eine besonders künstlerische Wertung der Kunstwerke besessen hätte; er sah sie zumeist mit dem Auge des kunstliebenden Dilettanten an und prüfte sie demnach vor allem auf ihr Gegenständliches, und auch darauf richtete er sein Augenmerk, ob sie zur rechten Belehrung und Erbauung beitrage oder nicht. Denn er dachte über die Kunst im Grunde nicht anders wie die meisten kirchlichen Reformatoren des Mittelalters und schon vor ihnen manche der großen Kirchenväter. Er sah in ihr durchaus nicht

überwiegend Sünde und Weltlust, aber er spürte die Gefahr, daß die Weltlust in ihr das Übergewicht erhalten könnte. Darum sollte sie auch keine zu große Gewalt über die Gemüter erhalten, sie sollte nur in gewisser Beschränkung gepflegt werden. Aber gepflegt sollte sie werden, denn sie erfreute ja allezeit auch sein eigenes Herz. Seine grundsätzliche Stellung zu ihr erhellt vor allem aus jenen berühmten acht Predigten, mit denen er im Jahre 1522 den Bildersturm Karlstadts und seiner Genossen dämpfte, die nach der Art Savonarolas ihren Haß gegen den Reichtum der Kirche und gegen die Verfeinerung des Lebens, damit auch gegen Kunst und Wissenschaft richteten. Er sagt: „Bilder mag ich wohl haben oder machen, aber anbeten soll ich sie nicht." Nach einer Aufzählung von allerlei Bildwerken, die in der Bibel erwähnt sind, fährt er fort: „Aus diesen Bildwerken sollt ihr sehen, daß kein äußerlich Ding den Glauben erstarken mag, noch irgendeinen Nachteil zufügen könne; allein darauf muß man Achtung haben, daß das Herz nicht an äußerlichen Dingen hänge, noch sich darauf wage . . . Darum sind die Bilder weder sonst noch so, sie sind weder gut noch böse, es ist möglich, daß ein Mensch mag sein, der die Bilder mag recht gebrauchen." Wenige Jahre später schrieb Luther wider die himmlischen Propheten das bezeichnende Wort: „In meiner verdeutschten Bibel . . . sind gar viele Bilder . . . Gottes, der Engel, Menschen und Tiere . . . So bitten wir sie (die Bilderstürmer) gar freundlich, wollten uns doch auch gönnen zu tun, das sie selber tun, daß wir auch solche Bilder mögen an die Wände malen zum Gedächtnis und besseren Verstandes willen; sintemal sie ja an den Wänden so wenig schaden als in den Büchern. Es ist ja besser, man male an die Wand, wie Gott die Welt schuf, wie Noah die Arche baute, und was anders gute Historien sind, denn daß man sonst irgend weltlich unverschämt Ding malet. Ja, wollte Gott, ich könnte die Herren und Reichen darin bereden, daß sie die ganze Bibel inwendig und auswendig an den Häusern für jedermanns Augen malen ließen; das wäre ein christlich Werk . . . Denn ich wolle oder nicht, wenn ich Christum höre, so entwirft sich in meinem Herzen ein Mannsbild, das am Kreuze hängt, gleich, als sich mein Antlitz natürlich entwirft ins Wasser, wenn ich drein sehe." Am Abend seines Lebens schrieb der Reformator in seiner Vorrede zum Passional (1545): „Mißbrauch und falsche Zuversicht auf Bilder habe ich allezeit gestraft und verbannt wie an anderen Stücken. Was aber

nicht Mißbrauch ist, habe ich immer lassen und heißen bleiben, also daß man's zu nützlichem und seligem Brauch bringe."

Luther hat bei aller seiner verständigen Einsicht und bei aller seiner warmen Kunstfreundschaft nicht zu verhindern vermocht, daß vielerorts das Reformationswerk mit einem barbarischen Bildersturm verbunden war, der unermeßliche Kunstschätze erbarmungslos wild vernichtet hat. Noch weniger haben die Schweizer jene wütende Bilderfeindlichkeit aufhalten können, die mit der reinen Lehre untrennbar verbunden schien. Zwingli selbst hatte eine künstlerische Ader und mahnte anfangs tapfer zur Mäßigung. Er meinte, er sei weit entfernt, Kunstgemälde und schöne Bildsäulen, wenn sie nicht abergläubischer Verehrung dienten, zu verwerfen, da wohl niemand sie lieber sehe als er; ja, er erkenne die Maler- und Bildhauerkunst für Gaben Gottes. Darum wollte er auch anfangs nur die Bilder entfernt wissen, die der abergläubischen Verehrung dienten. Aber schließlich hat er Bilderfeindschaft als das kleinere Übel angesehen gegen die Bilderverehrung, und da er zwischen beiden zu wählen durch den Lauf der Dinge gezwungen war, ließ er doch alle Kruzifixe, Marien- und Heiligenbilder, auch die Bilder Jesu und der Apostel, aus den Kirchen entfernen. Und im gleichen Geiste, nur starrer und strenger, hat dann Calvin auf jede kirchliche Kunst verzichtet und die Armut durchgesetzt, wie es vor ihm schon die Kluniazenser und Zisterzienser, die Franziskaner und Dominikaner in ihren Bruderschaften erstrebt, aber nicht auf die Dauer erreicht hatten.

Es wäre unbillig, wenn wir es irgendwie leugnen oder auch nur beschönigen wollten, daß die Reformation der christlichen Kunst vielfach sehr feindlich, ja mit vandalischer Vernichtungswut gegenübergestanden hat. Zunächst trat durch sie entschieden eine künstlerische Verarmung ein. Denn wenn auch nicht allenthalben vorhandene Kunstwerke zerstört wurden, so blieben doch nun vielerorten die früher beliebten Aufträge für Marienbilder und Altarwerke aus, deren Schöpfung bis dahin so vielen Künstlern reichlich Beschäftigung gegeben hatte. Und diese ganze einseitig gedankliche und religiöse Inanspruchnahme des deutschen Geistes konnte ja einer reichen Kunstpflege um so weniger hold sein, als unser Volk eben noch kaum ein Kulturvolk, geschweige denn ein Kunstvolk war. Aber allmählich hat doch auch diese Geistesbewegung den Bund mit der Kunst zu knüpfen gewußt, ja sie hat befruchtend auf sie gewirkt, so daß durch sie schließlich doch noch

ein wertvoller Gewinn für das Kunstleben entstanden ist. Das erhellt aus dem ganzen Gange der Kunstentwicklung von jenen Tagen an.

* *
*

Es geht mit dem deutschen Meister Matthias Grünwald (geboren um 1470, gestorben vermutlich nach 1525) wie mit dem italienischen Maler Giotto: man kann ihn zur Gotik zählen als deren letzten ragenden Gipfel oder auch zur Renaissance als deren erste leuchtende Bergeshöhe. Es sieht ja zunächst wie Gotik aus, was er in seinen Gemälden bietet, aber nicht umsonst sind diese spätgotischen Architekturformen durch üppig rankende Blumen und Blattgewinde verdeckt. So zieht durch seine ganze Kunst eine so leidenschaftliche Erregtheit, eine so gewaltig stürmende Tragik, daß sie sich ganz von selbst darstellt als ein echter Bote tief bewegender geistiger Kämpfe, also eine Vorahnung der Renaissance und der Reformation zugleich. Aber doch ist dieser geheimnisvolle Meister, dessen Leben uns fast unbekannt, von dessen Werken nur weniges erhalten ist, eine starke, ganz auf sich selbst gestellte künstlerische Persönlichkeit von gewaltiger einsamer Größe. Ob die Mitwelt ihn voll gewürdigt hat, wissen wir nicht; die Nachwelt hat ihn fast vergessen, erst jetzt feiert er eine fröhliche Auferstehung im Urteil der Kunstfreunde und hoffentlich seines ganzen Volks. Nun lächeln wir darüber, wenn ein Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts ihn um des Helldunkels seiner Bilder willen den „deutschen Correggio" nannte. Wir mögen ihn überhaupt nicht mit einem der ausländischen Meister vergleichen, denn wir schätzen ihn als wertvollsten urdeutschen Eigenbesitz, und sollte sein Wert wirklich durch irgendeinen Vergleich ausgedrückt werden, so müßten wir schon höher hinaufgreifen als bis zu dem sanften Maler von Parma, und die Namen der ganz Großen, Leonardo und Michelangelo liegen uns im Sinne. Wie sie war Grünwald ein Einsamer, ein Grübler, ein Sondermensch. Aber eben ein Deutscher. Und was ihn über seine sämtlichen Vorläufer und Nachfolger in der Heimat erhebt, ist neben seiner wunderbaren Raumgestaltung, die Himmel und Luft in den wirklichen inneren Bereich der Bilder zieht, vor allem die malerische Stimmung seiner Gemälde. Er sah mit visionärem Schauen die heiligen Vorgänge, die er darstellen wollte, vom Uranfang an in der vollsten Bildwirkung. Licht und Schatten, Farbe und Dunkel war nicht etwas

nachträglich an den gezeichneten Stoff Herangebrachtes, sondern das Grundelement seines Sehens wie Bildens. Darum tritt auch bei ihm wie sonst kaum wieder in Deutschland die Korrektheit der Zeichnung hinter der malerischen Wirkung zurück. Aber die starke Charakterisierung der heimischen Kunst hat er beibehalten und ist dabei vor dem Grausigsten nicht zurückgeschreckt. Im Hinblick auf das rein Malerische seines Schaffens, das seinen Farben eine sonst unbekannte Leuchtkraft verlieh, hat man ihn mit gutem Recht den größten deutschen Maler genannt. Und seinen Genossen besitzt er nur noch in dem niederländischen Großmeister des 17. Jahrhunderts, in Rembrandt, der gleich ihm unbekümmert um die straffe Umrißlinie und um den schönen Fluß der Linien rein aus malerischer Anschauung heraus schuf. Aber das ist doch müßig, darüber zu klagen, daß Grünwald nicht eine Schule gegründet oder Nachfolger gehabt habe, weil nun die böse Renaissancekunst aus Italien eingezogen sei. Wer kann denn wissen, wie sich solche Kunst weiter entwickelt haben würde! Und vermutlich ist sie als die Kunst eines einsam Überragenden einer weiteren Entwicklung überhaupt nicht fähig gewesen. Jedenfalls wollen wir uns freuen, daß uns ein so großartiges Gemälde wie der Isenheimer Altar, der jetzt im Museum zu Kolmar hängt, von der Kunst des deutschen Malers ergreifendes Zeugnis ablegt. Und wie wir uns selbst erst haben von mancher angelernten Zucht des Schauens frei machen müssen, um die Schönheiten solcher Bilder unbefangen zu genießen, so wollen wir bemüht sein, auch anderen die Augen zu öffnen und sie zum Stillehalten zu zwingen, bis sie lernen, hier zu genießen, wo sie anfangs sich rasch und unbefriedigt oder auch entsetzt abzuwenden suchten. Zweifellos ist es möglich gewesen, unserem Volke in seinem besten Teile die alte italienische Brille abzunehmen und sein Auge für die Herrlichkeit Dürerscher Kunst zu schulen. Es wird auch möglich sein, die Einfühlung in Grünwaldsche Schöpfungen zu erzwingen oder doch zu liebevollem ausdauerndem Sichversenken in seine Bilder immer wieder einzuladen — dann kommt das Verständnis und die Verehrung ganz von selbst. Aber das ist nicht nötig, ihn so hoch zu stellen, daß daneben alles Spätere als klein oder gar als Abfall gilt, und es als eine Schmach bezeichnet wird, daß andere Meister, die nicht so einsam und einzigartig waren wie er, sich den Einflüssen der eindringenden italienischen Kunst hingegeben haben. Denn auch diese Hingabe war not, und sie konnte segensreich

genug bei unseren Großen wirken, die dabei doch deutsches Wesen nicht preisgegeben, sondern bereichert haben. Bei der deutschen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts haben wir's zu beklagen, daß das Eigene und Ursprüngliche geflissentlich hinter die italienischen Eindrücke zurückgestellt wurde; aber die ersten Meister der deutschen Renaissance haben das nationale Eigenwesen auch unter dem Einfluß der eindringenden italienischen Lehren und Farbenkünste treu bewahrt. Es war kein Unglück, sondern ein Segen, wenn die allzu leicht in charakteristischer Übertreibung schwelgende deutsche Umrißlinie von der Knittrigkeit der Gewandfalten und der Verzerrung der Gebärden in edle feste Zucht genommen ward, wie das nun geschah. Und auch die Einwirkung der Venetianer kam nun der deutschen Farbenfreude befruchtend entgegen und wußte die grelle Buntheit zu feiner Abtönung und harmonisch zusammenklingenden Farben zu dämpfen.

Freilich fehlten in Deutschland jene Kunstförderer, die gleichzeitig in Italien ein goldenes Zeitalter heraufbeschworen. Bei uns blieb die ganze hohe Entwicklung vielfach durch Unverstand und Unvermögen behindert und nahm nur einen kümmerlichen Verlauf. Es gab wohl vereinzelte Fürsten, wie den Kaiser Max, den Kurfürsten Friedrich den Weisen, den Herzog Albrecht von Bayern, aber ihre Aufträge blieben doch nur in sehr bescheidenen Grenzen. Die gelehrten Humanisten hatten wenig Sinn für die bildende Kunst, sie pflegten die Wissenschaften nach ihrer Art. So waren die deutschen Maler und Bildhauer nach wie vor in erster Linie auf die Bestellungen des Bürgertums angewiesen. Hier aber waren es auch nur selten die Behörden der Städte, die ein größeres Werk ausführen ließen; zumeist waren es reiche Patrizier, die in der Sorge für ihr Seelenheil den Kirchen mancherlei Kunstwerke stifteten. Wenn trotz dieser schwächlichen Pflege durch die Großen und Reichen die Kunst damals wie ein breiter Strom auch in die Häuser der Kleinen und Armen drang, so lag das an der Art ihres Auftretens. Damals hat sich der Holzschnitt und der Kupferstich zur vollen Blüte entwickelt, und die gedruckten wohlfeilen Blätter erwiesen sich als eine rechte und echte Volkskunst, die rings Bildung und Kunstsinn verbreitete.

Dennoch hat es nicht an tüchtigen Malern gefehlt. Und hoch über das Durchschnittsmaß erhoben sich jene drei Meister, die wir kühn und stolz den drei großen Italienern Leonardo, Michelangelo und Raffael gegenüber stellen. Wir bewundern sie wie

jene, wir lieben sie mehr, denn es sind deutsche Maler gewesen, Fleisch von unserem Fleische, Geist von unserem Geiste. Den einen nannten wir schon, Matthias Grünwald; die anderen sind Albrecht Dürer und Hans Holbein.

Albrecht Dürer (1471—1528) ist nicht nur groß gewesen als deutscher Künstler, sondern auch als deutscher Mann, und zählen wir die kleine Zahl unserer ganz Großen auf, so darf unter ihnen der Nürnberger Meister nicht fehlen. Von ihm hat mit der Kongenialität des Großen der Weise von Weimar das wahre Wort gesagt: „ . . . Wenn man ihn recht im Innersten erkannt hat, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie hat er nur die ersten Italiener zu seinesgleichen." Er war eine bedeutende Persönlichkeit, die ganze Bildung seiner Zeit hatte er sich forschend zu eigen gemacht, und ehrliche Wahrheitsliebe, unabläßig ringende Gewissenhaftigkeit machten ihn zu einem hervorragenden und liebenswerten Manne. Tiefe Religiosität war der Hauptzug seines Wesens. Darum ward er auch ein rechter religiöser Herzenskündiger seines Volkes und wußte ihm mit seiner frischen freien Frömmigkeit, der auch der Humor nicht fehlte, seinen Heiland und seine Heiligen in die Seele hinein zu malen. Für seine Kunstweise ist zunächst die geradezu unerschöpfliche Erfindungskraft und Phantasie von weittragender Bedeutung gewesen. Er hat den Reichtum des innerlich Geschauten und äußerlich Nachgebildeten unermeßlich vermehrt. Dazu kam jene bewundernde Ehrfurcht vor der Natur mit der damit eng verknüpften Freude am Kleinen und Kleinsten. Und jene auf das Charaktervolle gerichtete deutsche Art, die gern auf schöne Linien und Formen verzichten will, wenn sie nur das innere Wesen, den Geist und die Seele zum rechten Ausdruck bringt. Auch das war an ihm deutsch, daß er gern ein wenig viel geistigen Inhalt in seine Blätter hineingeheimnißte und damit Kunde gab von tiefem Nachdenken und reichem Wissen.

Die Zeitumstände haben es mit sich gebracht, daß die meisten Werke des Meisters als Kupferstiche und Holzschnitte ausgegangen sind, aber auch unter ihnen ist das kleinste Blatt riesengroß an Kunst und Bedeutung. Doch hat er auch nicht wenige Gemälde geschaffen, die als Kirchenschmuck oder für einen verwandten Zweck bestimmt waren. Er hat es wagen können, in ungeschwächter Schöpferkraft fünfmal die Leidensgeschichte Jesu in einer Folge von Blättern darzustellen, so tief war in ihm die Liebe zu seinem

Heiland. Und eins seiner köstlichsten Bilder ist jenes kleine in Öl gemalte Täfelchen, das in der Dresdner Galerie hängt und den Gekreuzigten auf Golgatha so wunderbar ergreifend darstellt, daß es trotz seines winzigen Formats wie ein mächtiges Monumentalgemälde wirkt. Nie wieder ist die gottvertrauende Ruhe des Schmerzensmannes, mit der er seine Seele im letzten Seufzer dem Vater befiehlt, so meisterhaft gemalt worden, wie auf diesem Bildchen. Ein unvergleichliches Meisterwerk, das erhabenste Werk der kirchlichen Kunst diesseits der Alpen ist die Anbetung der Dreieinigkeit, das Allerheiligenbild genannt, jetzt im Hofmuseum zu Wien. Dürers letzte künstlerische Großtat sind die vier Apostel, Paulus und Markus zusammen auf einer Tafel, Johannes und Petrus auf der anderen; die Bilder stellen die reifste Verbindung von monumentalem Stil und schlichter Naturwahrheit dar und sind in ihrer Wirkung ebenso erschütternd wie feierlich.

Hans Holbein (1497—1543), ein Vierteljahrhundert jünger als der große Nürnberger Meister, war völlig ein Sohn der neuen Zeit, in der die italienische Hochrenaissance ihren Siegeszug über die Alpen vollendet hatte. An Erfindungsgabe, Geist, Gemüt und auch an rein menschlicher Bildung steht Dürer hoch über dem jüngeren Künstler. Der aber ist dafür ein echter Maler, dem die Farbe nicht ein bloßes, nachträglich angelegtes Kleid der Gestaltungen, sondern etwas Wesentliches, Innerliches, ein notwendiges Ausdrucksmittel seines künstlerischen Empfindens war. Ein hoher Schönheitssinn ist ihm eigen gewesen, dazu ein feines Stilgefühl bei erstaunlicher Kühle der Beobachtung; das alles machte ihn geeignet, der eigentliche Schöpfer der nach italienischen Vorbildern frei nachgebildeten deutschen Renaissanceformen zu werden. Im freien Fluß der Linien, in der großzügigen Bewegung seiner Gestalten nähert er sich den Italienern bis dicht zur Grenze, ja wohl auch gelegentlich über die hinaus, wo deutsches Kunstempfinden sich von italienischer Schönheitsauffassung trennt. Sein religiöses Denken war weniger tief und persönlich fromm wie das Dürers, er war mehr Humanist als Christ. Unter dem barbarischen Bildersturm seiner protestantisch gewordenen Heimat hat er schwer zu leiden gehabt. Innerlich der katholischen Kirche abhold, hat er doch sein berühmtestes Bild, die Darmstädter Madonna, für den katholischen Bürgermeister Jakob Meyer in Basel gemalt. In ihm hat das im Mittelalter unzählige Male verwendete Motiv des Schutzmantelbildes seine klassische Voll-

endung gefunden: die seligste Gottesmutter, die den Stifter und die Seinen unter ihren freundlich schirmenden Schutz nimmt. Die schlanke Figur der Himmelskönigin voll freundlicher Herablassung und stiller Majestät, das segnende Jesuskind in ihren Armen fast weinerlich und kränklich, schmerzlich anzuschauen.

Lukas Cranach (1472—1553) ist etwas überflüssig oft der Maler des Protestantismus genannt worden. Er war der Hofmaler des sächsischen Kurfürsten gewesen und hat seine besten Kräfte unermüdlich in den Dienst des Evangeliums gestellt. Aber wenn seine Kunst dem Protestantismus an Wert und Bedeutung gleich gesetzt werden sollte, so wäre das kein sonderliches Verdienst für das Werk der Reformation, denn ist auch die Gesinnung des treuen würdigen Mannes jedes Lobes wert: seine Kunst ist das nicht, sie reicht lange nicht an das Können Holbeins und steht tief, tief unter Dürers Art. Seine liebevolle Naturwiedergabe, seine lyrische Stimmungspoesie, seine koloristische Begabung, sein frischer und naiver Humor sind zu rühmen. Aber an der seelischen und geistigen Tiefe gebricht's ihm, er bleibt allzu häufig behaglich plaudernd an der Oberfläche haften. Und wo er sich abmüht, die Hauptlehren der Reformation, vor allem das Dogma von der Rechtfertigung aus dem Glauben allein bildlich darstellen zu wollen, ist seine Kunst im mühseligen Ringen mit der Fülle der Gedanken und Symbole oft genug dem spröden Stoffe unterlegen. Doch ist sein letztes großes Bild, der Altar in der Stadtkirche zu Weimar, nicht nur protestantisch korrekt und gesinnungstüchtig, sondern auch mit künstlerischer Freiheit dargestellt, so daß man nicht nur am Gegenstande (die Überwindung von Tod und Sünde durch den Gekreuzigten), sondern auch an dem Bilde als Bild seine reine Freude haben kann.

In der deutschen Bildnerei kamen die Keime der neuen Kunstauffassung nur sehr zögernd zur Entfaltung. Vielleicht hat der Mangel an großen Aufträgen die Künstler zur Pflege der Kleinkunst und des Kunstgewerbes geführt; jedenfalls ist hier viel Schönes und Treffliches geschaffen worden. Namentlich die Goldschmiede haben im ersprießlichen Wetteifer die kirchlichen Geräte und Gefäße kunstreich gebildet, und neben ihnen die Zinngießer und Messingschläger, die Schlosser und Schmiede, die Schreiner und Schnitzer. Sie zierten die Altäre, Lettner und Emporen kunstfertig aus und verwerteten dabei mit zunehmender Häufigkeit und wachsendem Verständnis auch die Formenwelt der

Renaissance. Bildhauer- und Bildschnitzerschulen lassen sich für diese Zeit an sehr vielen Orten nachweisen. Eigentümlich volkstümlich von all den Meistern ist aber doch nur der Rotgießer Peter Vischer (geb. um 1455, gest. 1529) in Nürnberg geworden. Seine Grabdenkmale finden sich in zahlreichen deutschen Kirchen, das berühmteste davon ist das Sebaldusgrab in Nürnberg, ausgezeichnet durch klaren Aufbau und eine reiche Phantasie in der Bildung und Anbringung seiner zahlreichen Einzelheiten. Es zeigt eine höchst merkwürdige Vermischung von gotischen Formen mit Renaissancemotiven. Und es ist erstaunlich, wie der ehrsame Gießermeister die neuen ihm fremdartigen und ihm nur durch fremde Vermittlung zugänglich gemachten Formen mit kühner Begeisterung keck und unbefangen in seine eigene Kunstsprache übersetzt.

* * *

Konstruktiv im engeren Sinne war ja der Renaissancestil auch in Italien nicht eigentlich gewesen; neue konstruktive Gedanken hat er nur wenige hervorgebracht. Sein innerer Wert lag in der Raumgestaltung, in der Verteilung der Massen, in den Verhältnissen. Vor allem in Norditalien überwog wesentlich das dekorative Element. Dort aber lernten die deutschen Baumeister den neuen Stil kennen. Die Folge davon war, daß er auch ihnen wesentlich nur neue Schmuckformen bot; der eigentliche Baucharakter, die Grundrißbildung u. a. m., blieb im wesentlichen mittelalterlich. Aber was man über die neu errichteten Bauten an Zierat ausgoß, wurde in dem modernen „antikischen" Stile ausgeführt, der sich seit dem Anfang der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts rasch von den Handelsstädten aus über das ganze deutsche Land verbreitete. Nicht so, daß nun ausschließlich die neuen Formen angewendet wurden; vielmehr blieben spätgotische Gebilde noch lange Zeit namentlich auf dem Lande in Gültigkeit. Aber überwiegend nahm man sich doch die italienischen Stilbildungen zum Vorbilde. Dabei wurde die schlanke Anmut dieser welschen Formen unter den gröberen Händen der deutschen Handwerker leicht etwas ins Derbe und Schwerfällige übertragen, und da es doch durchaus nicht an eigenen Zutaten und Erfindungen mangelte, erhielt diese Renaissancekunst sehr bald einen eigenartigen deutsch-nationalen Charakter. In unerschöpflichem For-

menreichtum wurden vor allem die Portale und Säulen gestaltet, aber auch sonst blieb kein Bauglied ungeschmückt. Und ganz neu und eigenartig wurden die Kirchtürme gebildet, als reine Stockwerkbauten erhoben sie sich reich und zierlich und endigten gern in geschwungenen Linien, denen das Renaissancemotiv der Kuppel mit Laterne zugrunde lag.

Das erste Bauwerk in Deutschland, das entschieden in Renaissanceformen gehalten ist, ist die um 1509 begonnene Grabkapelle der Familie Fugger am Westende der St. Annakirche in Augsburg. Die hervorragendsten Bauten des neuen Stils sind Jesuitenkirchen, die der neu zur Bekämpfung der Ketzerei begründete Orden rings in den deutschen Landen errichtete. Davon ist die bedeutsamste und schönste die St. Michaels-Hofkirche in München, 1583—1597 von Wendel Dietrich erbaut, eine eigenartige Planschöpfung allerersten Ranges und eine wirkliche Tat der deutschen Renaissancekunst. Die Kirche ist 83 m lang und hat nur ein Schiff, das von einem großartigen Tonnengewölbe überspannt ist; anstatt der überkommenen mittelalterlichen Gliederung von Langhaus, Querhaus und Chor bildet sie einen mächtigen einheitlichen Raum, der reich, aber doch auch maßvoll und feinsinnig ausgeschmückt ich.

Es versteht sich von selbst, daß die Reformation auf den Kirchenbau von bestimmendem Einfluß sein mußte. Nicht nach der Seite hin, die man gemeinhin als „Stil" zu bezeichnen pflegt. Die Formensprache auch der neu errichteten protestantischen Kirchen blieb wesentlich vom herrschenden Zeitgeschmack abhängig, war also zumeist die der deutschen Renaissance. Aber wohl nach der Seite der Raumgestaltung und Grundrißbildung hin: Bot doch der Protestantismus eine ganz neue Anschauung vom Wesen des Gottesdienstes. Der ganze katholische Sakramentsbegriff wurde entwurzelt durch die siegreiche Behauptung, daß die Sakramente lediglich der Sündenvergebung dienten und nur eine eigentümliche Form des seligmachenden Gotteswortes seien. Mit dem Meßopfer fiel so natürlich auch der Meßaltar. Und mit der erneuten Betonung der Predigt kam die Kanzel zu neuer Geltung. Für den so entstehenden neuen protestantischen Gottesdienst wollten die alten Kirchen nur schlecht passen. Luther hatte darum auch einen grimmigen Zorn auf die katholischen Kirchen des Mittelalters, weil „unter tausend Kirchen kaum hundert gefunden werden, darin Predigtstühle wären". Auch wollte er nicht zu-

geben, daß diese Bauten eine besondere Heiligkeit und Weihe besäßen; man nenne zwar die Kirchen ein Gotteshaus, aber nicht, weil da Gott wäre, sondern weil da Gottes Wort wäre, das darin gehört und gepredigt würde. „Denn keine andere Ursache ist, Kirchen zu bauen, so eine Ursache ist, denn nur, daß die Christen mögen zusammenkommen, beten, Predigten hören und Sakrament empfangen." Solche und andere Gedanken über den Sinn des Gottesdienstes und die Bedeutung des Gemeindehauses hat Luther besonders klar und eindringlich, aber auch höchst nüchtern und unbefangen in jener berühmten Predigt ausgesprochen, mit der er am 5. Oktober 1544 die Schloßkapelle zu Torgau eingeweiht hat. Diese — wie eine eherne Gedenktafel des Kurfürsten ausdrücklich rühmt — erste für den protestantischen Gottesdienst entstandene Kirche ist ohne Rücksicht auf die alten kirchlichen Vorschriften erbaut worden. Sie entbehrte völlig eines eigentlichen Chorraums, wies rings um die Kirche herumgehende Emporen auf und zeigte statt des gebräuchlichen Altarbaus mit Aufsatz und Bildwerk einen aus Stein stattlich und künstlerisch gemeißelten, in seiner Form doch ganz ungewohnt einfachen, wirklichen Tisch, eine auf vier Säulenfüßen ruhende Platte. Hier konnte der amtierende Pfarrer ebensowohl hinter wie vor dem Altare stehen, und es war erfüllt worden, was Luther einst in seiner „deutschen Messe" von der Zukunft erwartet hatte: daß in der rechten Messe der Geistliche hinter dem Altar stehen und sich der Gemeinde zuwenden solle, wie das ja auch Christus selbst zweifellos bei der ersten Abendmahlsfeier getan habe.

Ähnlich ohne Rücksicht auf die mittelalterliche Überlieferung ist die 1560 geweihte, von Albert Tretsch erbaute Schloßkapelle in Stuttgart, deren Altarraum nicht am Ende, sondern in der Mitte der Längsseite angebracht wurde; die Kanzel steht neben dem Altar. Besonders bemerkenswert ist aber die Schloßkapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden, 1590 geweiht, ein Rechteck, an dessen drei Seiten sich doppelte Emporen hinziehen. An der vierten steht im Erdgeschoß der tischförmige Altar. Über und hinter demselben im ersten Obergeschoß befindet sich die Kanzel. Und hierüber wieder im zweiten Obergeschoß ist ein schmaler balkonartiger Orgelchor ausgekragt, hinter welchem die Orgel aufgestellt wurde. Diese Kapelle bietet somit das älteste bekannte Beispiel einer Vereinigung von Altar, Kanzel und Orgel an der hinteren Kirchenwand, die seither vielfach wiederholt wurde und namentlich im

18. Jahrhundert für weite Länderstrecken die Regel gewesen ist. Es lag ja auch nahe, diese Stätten, insonderheit Altar und Kanzel, möglichst einander zu nähern, damit sie von allen Sitzen aus gleichmäßig gesehen werden konnten.

Damit berühren wir eine besondere protestantische Neuerung im Kirchenbau: die Einführung eines festen Kirchengestühls für die ganze Gemeinde, wie es bisher nur für die Geistlichkeit im hohen Chore üblich gewesen war. Es lag ja bei der Menge vorhandener Kirchen zumeist gar kein Bedürfnis vor, für die Gemeinden der Reformation auch neue gottesdienstliche Stätten zu errichten. Sondern die Protestanten richteten sich in den überkommenen Kirchen ein, so gut es eben gehen wollte. Und zumeist ging es ganz leidlich. Aber angesichts der langen Predigtgottesdienste bedurfte man vor allem einer Sitzgelegenheit für alle Hörer; so stellte man Stühle und Bänke in das Schiff und wandelte so den ganzen Gemeinderaum zum Priesterchor. Weil aber die ganze Gemeinde sich möglichst eng und einheitlich um Kanzel und Altar scharen sollte, trachtete man danach, den vorhandenen Raum mehr auszunützen und Sitzplätze für eine möglichst große Zahl Kirchenbesucher zu schaffen, ohne doch die ganze Anlage baulich zu erweitern. Man griff deshalb das uralte, bisher aber wenig ausgebildete Motiv der Emporen auf und schuf aus ihnen allmählich — nachdem das erste Eingezwängte dieses Notbehelfs überwunden war — ein organisch mit dem ganzen Raume verbundenes Bauglied, das im wesentlichen Kennzeichen evangelischer Kirchengebäude geworden und geblieben ist. Im übrigen schaltete man in den alten Hallen mit voller evangelischer Freiheit, dabei doch vieles pietätvoll beibehaltend, was für den Gottesdienst eigentlich Schwierigkeiten bot. So blieb die Kanzel zumeist auf der gewohnten Stelle, an der Längsseite mitten im Kirchenschiff, stehen. Der Altar wurde gern auf dem früheren hervorragenden Platze im Chore belassen, wenn er nicht in einem gar zu langen Chorraume aufgestellt war und darum der Zweckmäßigkeit halber vor dem Chore — der nun überflüssig wurde — seine neue Stätte fand. Die trennenden Lettner wurden niedergelegt.

Radikaler ist das evangelische Ideal eines gottesdienstlichen Gemeindehauses von den Schweizern verwirklicht worden. Ihre Gotteshäuser wurden tatsächlich die Gemeinderäume, wie sie Luther von der Zukunft für das christliche Volk erharrt hatte, ohne Altäre und Kerzen und Meßgewänder. Nur daß der Nieder-

deutsche, falls er hier wirklich schaffend vorgegangen wäre, in ihnen den Künsten weit mehr Raum gewährt haben würde, als das die Schweizer und Oberdeutschen in vermeintlicher Schriftmäßigkeit taten.

Beide kirchlichen Sonderrichtungen haben sich schließlich nicht dabei begnügen können, sich in alten Kirchen einzurichten, sondern mußten aus eigener Kraft gottesdienstliche Stätten erbauen. Sie taten's beide in den Zeitformen des Renaissancestils, aber mit deutlich voneinander unterschiedener Gestaltung des Grundrisses. Die Reformierten, rücksichtslos mit der Überlieferung brechend, fanden am ehesten neue Baugedanken. Als Beispiel hierfür sei die reformierte Kirche zu Hanau angeführt, die, 1600—1608 erbaut, die in Holland übliche Zentralkirche nach Deutschland übertrug und einen achteckigen Predigtsaal mit eingebauten Emporen zeigt, Kanzel und Altar über- und hintereinander gruppiert. Für den lutherischen Gottesdienst war die 1608—1628 aufgeführte Marienkirche in Wolfenbüttel bestimmt, ein künstlerisch bedeutendes, aber der lutherischen Kirchenweise entsprechend etwas zwiespältiges Werk. Die Anlage ist im Grunde mittelalterlich und gotisch erdacht: eine dreischiffige Halle mit schmalem Querbau und einschiffigem, vieleckig geschlossenem Chore, der mit seinem Hochaltare als die eigentliche Sakramentskirche gilt, während für den Predigtgottesdienst ein Altar unmittelbar vor den Sitzbänken beim Anfang des Querschiffes aufgestellt ist; neben ihm am ersten Pfeiler die Kanzel. Das ist bezeichnend dafür, wie im deutsch-lutherischen Kirchenbau ein völliger Bruch mit der mittelalterlichen Überlieferung zunächst nicht kühn gewagt wurde, sondern wie das nur halb widerwillig verlassene Alte mit seiner Hochschätzung des Altars und seiner Wunder über das nicht durchgreifend erfaßte Neue siegte.

---

10. Die Zeit des Barock und Rokoko.

Das Tridentiner Konzil (1545—1563) hatte den wankenden Bau des Katholizismus von neuem gestützt und gestärkt. Die römische Kirche erhielt die erste förmliche und ausführliche Niederzeichnung ihres Glaubens. Durch Reformationsdekrete wurde

vieles für gute Ordnung und ernste Zucht bestimmt. Der Geist der Jesuiten war machtvoll in das Papsttum eingezogen. Auch das Verhältnis zur Kunst war in diesen Verhandlungen neu geregelt worden. Sie sollte neu herangezogen werden, soweit sie helfen konnte, die halb oder ganz Abgefallenen an die Kirche zu fesseln, ihnen die Heilslehre zu übermitteln. Gegen die Kunst als solche blieb man gleichgültig, nur den lehrhaften Nebenzweck ehrte man in ihr. Also ganz ähnlich, wie das Luthers Ansicht war; nur daß der reicheren Kunstpflege innerhalb des Katholizismus noch immer die Meinung zugute kam, daß man durch Stiftung von Kunstwerken in die Kirchen ein besonderes gottgefälliges Werk tue, das dem eigenen Seelenheile förderlich sei. So blieb der kirchliche Opfersinn des katholischen Volkes rege.

Italien war ein stilles Land geworden, es hatte seine führende Rolle eingebüßt. Der Schwerpunkt der europäischen Geschichte lag nun diesseits der Alpen. Doch blieb es auch fernerhin noch ein Land der Kunstpflege, die in Rom ihren starken Mittelpunkt behielt. Mit wechselndem Eifer und Geschick haben die Päpste jener Zeit es sich angelegen sein lassen, künstlerische Aufträge zu erteilen, fremde Künstler an ihren Hof zu ziehen. Damals erhielt die ewige Stadt durch Kirchen und Paläste, Brunnenanlagen und Denkmäler jenes Gepräge, das sie dem ersten Blick des Romfahrers weit mehr als eine Stadt der Barockkunst als des Mittelalters oder gar des Altertums erscheinen ließ, bis nun auch dieser Eindruck vom rücksichtslosesten Modernismus verdrängt zu werden droht.

Der Barockstil — mit welchem Namen man die Kunst des 17. Jahrhunderts zu bezeichnen pflegt — entwickelte sich ganz folgerichtig aus der Hochrenaissance, indem man die großen Meister zu Vorbildern nahm, die man zuerst treulich nachbildete, ohne sie immer zu verstehen, und die man dann in den bezeichnenden Eigentümlichkeiten ihrer persönlichen Kunstsprache noch weiter zu bilden und zu überbieten suchte. In der Planmäßigkeit des malerischen Aufbaus suchte man Raffael, in der Bewegtheit der Gestalten Michelangelo noch zu übertreffen, was bei kleineren Geistern natürlich zu unzulänglichen Übertreibungen führen mußte. Dennoch ist's unrecht, die Barockkunst nur als etwas Verächtliches und Minderwertiges hinzustellen, wie es noch bis vor kurzem gemeinhin geschah nach der alten Regel, daß man eine Zeitströmung und Geschmacksrichtung, der man noch nicht lange erst entwachsen ist,

ganz besonders abscheulich zu finden pflegt, während man das längst Vergangene zu rühmen liebt. Augenblicklich fängt man auch in kirchlichen Kreisen an, das Barock gerechter zu beurteilen, und einzusehen, daß auch diese Kunstsprache ihr geschichtliches Recht gehabt hat und die Empfindungsweise ihrer Zeit vortrefflich auszusprechen wußte. Auch lernt man allmählich zugestehen, daß damals zahlreiche bedeutende Künstler tätig gewesen sind. Von ihnen sind manche in den letzten Jahrzehnten rasch zu allgemeinen Ehren gekommen, die man so lange verachtet hatte, als die klassische Kritik regierte, so Rubens und Murillo; andern — den größern — sind diese Lorbeeren erst zögernd, aber nun auch endgültig zuteil geworden, wie Velasquez und vor allem Rembrandt, die lange Zeit für die Gipfel der Geschmacklosigkeit und der widerklassischen Häßlichkeit gegolten haben. Noch bei andern beginnt jetzt erst leise ein Umschwung in der allgemeinen Wertschätzung. So ist's bei Bernini, dem Großmeister der römischen Barockkunst, der einst viel geschmäht, nun in seiner Wesensart anerkannt und geschätzt wird. Selbst seine sonst als Werke der Scheußlichkeit verachteten Riesenschöpfungen im Petersdom, der Baldachin über dem Hauptaltare mit den gewundenen Säulen, und der eherne Thron des Petrus, die der Meister absichtlich in die Formen eines gewaltsamen, rauschenden Barock gekleidet hat, weil er sonst in dem ungeheuren Raume der Kirche für diese beiden wichtigen Stätten eine volle Wirkung nicht erzielt haben würde. Auch ist er der Schöpfer jener herrlichen Säulenhallen gewesen, die sich vor dieser päpstlichen Hof- und Zeremonienkirche wie ein mächtiger Vorhof ausbreiten. Das eben ist sein höchster Ruhm geblieben, daß er mit vollkommenster Beherrschung der Technik ein unübertroffener Schöpfer von großartigen Räumen voll sicher berechneter perspektivischer Wirkungen gewesen ist.

Im übrigen ging die italienische Kirchenbaukunst auf den Pfaden weiter, die ihr durch die römische Jesuitenkirche gewiesen worden war. Man entwarf breite Mittelschiffe mit eingebauten Kapellen oder ganz schmalen Seitenschiffen. Das Querschiff ragte selten über die Flucht der Kirchenmauern hinaus und wurde regelmäßig von einer Kuppel gekrönt. Über den Hauptraum spannte sich ein weites Tonnengewölbe, das ursprünglich reich mit Stuckverzierungen, später nur mit Malereien, die dann auch Stuckornamente nachahmen, verziert wurde. So entstand eine Art Verbindung von Zentral- und Langhausbau mit möglichst

ausgedehntem Hauptraume. Die Ausschmückung zeigte regelmäßig die damals beliebte Häufung von Baugliedern und jene willkürlichen Veränderungen der klassischen Bauformen, die alles umbog, krümmte und schweifte, was bis dahin wagerecht gewesen war, und auch mit den senkrechten Bauteilen dasselbe Spiel trieb. Alles war auf die malerische Wirkung hin berechnet und sollte zur Entfaltung reichsten Prunkes möglichst viel Gelegenheit bieten. Die Schauseite zeigte zumeist einen festgeschlossenen Giebelbau mit Pfeiler- und Säulenstellungen, aber gekrönt mit gebrochenen oder geschweiften Giebeln. Selbst Türme und Kuppeln mußten sich ovale Formen und starke Bogenlinien gefallen lassen.

Natürlich herrschte auch in der Bildnerei die Sucht nach starker Bewegung. Die Natur selbst galt als zu einfach; alle ihre Gebärden und Stellungen wurden ins Maßlose übertrieben, der Wurf der Gewänder erhielt großwirkende, aber in Wahrheit unmögliche Faltenbildungen. Die äußere Form der bewegten Gestalten wurde einseitig betont, inneres Leben sucht man in diesen dekorativen Gestalten zumeist vergebens. Und das ist um so auffallender, als nach der Sitte der Zeit Allegorien und christliche Verpersönlichungen viel häufiger gebildet wurden als geschichtliche Gestalten. Nun sitzen, stehen und schweben allenthalben die Tugenden und Laster, Wissenschaften und Künste mit ihren großen Bewegungen und aufgebauschten Gewändern, und man kann doch ihrem Antlitz und ihrer Gebärde nicht entnehmen, was sie eigentlich vorstellen.

Vor allem die Malerei trat in den Dienst der Jesuitenart und hielt der Welt in tausend Musterbildern die Herrlichkeit und die Schrecken des Leidens sowie das Grausen der Hölle vor. So wurden die Gläubigen in der Angst vor den Qualen des Gerichts gehalten. Erst nach und nach, als die Furcht vor dem Teufelswerke der Reformation sich verlor und die Gegenreformation wirkungsvoll das Ihrige getan hatte, kam auch in die Gemälde jener Zug von Siegesfreude, mit der die Kirche über ihre Feinde triumphierte. Aber schon in den Tagen der Martermalerei sollte die Schönheit allenthalben auch durch die Pein der Gequälten hindurchleuchten. So wurde der seelische Ausdruck stark und geschickt betont. Im übrigen herrschte viel Schablone und Schema, viel überhitzte Leidenschaft und unwahres Pathos vor. Diese Gestalten reden alle gar viel und sagen doch sehr wenig. Doch ist dieser erste Manierismus bald abgeflaut, und eine sorgsamere Beobach-

tung der Natur und ein größeres Maßhalten trat an seine Stelle. Davon ist viel den Carracci zu verdanken, die in Bologna eine Malerakademie gründeten, deren Lehrer und Schüler einflußreich die Gefahren und Verstiegenheiten abzuschwächen verstanden und die formale Schönheit in den Vordergrund stellten. Der Begabteste dieser Bologneser Schule war Guido Reni (1575—1642), der mit weicher Sinnlichkeit und schwärmerischer Sentimentalität so recht nach dem Alltagsgeschmack des großen Publikums gemalt hat und der Liebling der Kirche wie der Menge bis auf den heutigen Tag — leider! — geblieben ist. Sein berühmter Christuskopf in Dresden zeigt ein Haupt voll Süße und Weichheit mit verzücktem Blick und schmachtendem Ausdruck. Wie anders und wie kraftvoll hat doch Albrecht Dürer dieses Haupt voll Blut und Wunden zu bilden vermocht!

In Tiepolo (1696—1770) erlebte die italienische Kunst eine letzte Nachblüte. In schwungvollen reichbewegten Schilderungen hat er die Deckengewölbe von mancher venezianischen Kirche ausgemalt, die heiligen Gegenstände möglichst unheilig darstellend und die Fußsohlen und Beinpartien der nach aufwärts schwebenden Gestalten zum gleichen Spiegel des Seelischen ausbildend, wie es vordem das Gesicht gewesen war.

* *
*

In Spanien, diesem klassischen Lande der Inquisition und der Ketzerverbrennung, hat eine freie heitere große Kunst nicht aufkommen können. Wie die ganze dortige Kirche atmete auch die Kunst, zumal in ihren zahlreichen Altarbildern, eine tiefe, bis zum Fanatismus gesteigerte Inbrunst, eine düstere schwermütige Weise mit einem lebhaften Hange zum Wunderbaren und geheimnisvoll Visionären. Die Kirche gab sich alle Mühe, das Heilige ihrer Lehre begreiflich schaubar zu machen und die Gemüter ihrer Pflegbefohlenen durch die lehrhafte und bildliche Darstellung schwärmerischer Verzückung und asketischer Gläubigkeit zu erhitzen und zu bezwingen. Dabei trat der Inhalt der Bibel fast völlig hinter den Heiligengeschichten, Märtyrerlegenden und Mariendogmen zurück. Doch ging mit dieser Freude am Wunder und Zauber seltsamerweise ein starkes Streben nach ungeschminkter Naturnachahmung und getreuer Wirklichkeitsdarstellung in der Malerei Hand in Hand. Und gerade durch diesen kräftigen

ungebändigten Wahrheitstrieb haben sich zwei Meister hoch über die Scharen ihrer Vorgänger und Nachfolger emporgeschwungen und weiten Weltruhm erobert.

Der eine dieser spanischen Großmeister jener Tage war Velasquez (1599—1660). Er hat mit den einfachsten Mitteln das Höchste geleistet und die Behandlung der Farbe, die er durch Abdämpfung aller Sondertöne auf einen schwärzlich grauen Gesamtton zu stimmen wußte, mit größter Kunstfertigkeit auf eine Gipfelhöhe gebracht, die in dieser Art nicht wieder erreicht wurde. Auf seinen wenigen Kirchenbildern hat er Christus als kräftigen jugendlichen Mann durchaus nach dem lebenden Modelle gebildet und doch damit höchsten Eindruck hervorgebracht. Der andere ist Murillo (1617—1682), der zur naturalistischen Grundlage noch die Absicht fügte, ein schönes ansprechendes Bild zu schaffen. Und so ist er rasch der Liebling der Menge geworden. Denn immer gefällt das Weiche und Anmutige dem allgemeinen Geschmacke mehr als das Tiefe, Herbe, Kräftige. Er ist vorwiegend als Kirchenmaler tätig gewesen und hat seine höchste Lebensaufgabe darin gesehen, das Dogma von der unbefleckten Empfängnis künstlerisch auszugestalten. Dreißigmal hat er so die Maria gemalt, wie sie mit verzücktem Antlitz und betender Gebärde auf der Mondsichel steht, von Wolken und Engeln umgeben selig verzückt nach oben schauend und schwebend, in ihrer verklärten Schönheit als Himmelsbraut mit weichen Zügen und dunkeln Augen das gesteigerte Abbild der schönen Sevillanerinnen. Dabei von einer duftigen Leuchtkraft sind diese Bilder, daß sie eine Welt von Licht und Schönheit offenbaren.

* * *

In langen blutigen Kämpfen war die Teilung der katholischen südlichen Niederlande von den protestantisch gewordenen nördlichen Landschaften durchgeführt worden. Da hat alsbald mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, das die endgültige Trennung der beiden Staaten brachte, ein merkwürdiger Aufschwung der Malerei angefangen.

Der südliche Teil, der etwa dem heutigen Belgien entsprach, mit einer französisch-wallonischen und germanisch-vlämischen Mischbevölkerung war ein hervorragendes Herrschaftsgebiet der Jesuiten, die hier die Macht des neuen Katholizismus auch dadurch siegreich behaupteten, daß sie ihm die Kunst dienstbar machten

und mit bildnerischen Ausschmückungen ihrer Kirchen nicht kargten. Es war dort ein lebhaftes Bedürfnis nach guten kirchlichen, die heiße Andacht unterstützenden Altarbildern vorhanden. Die gesamte, damals reich blühende belgische Kunst des Barockzeitalters läßt sich in dem einen Meister zusammenfassen, der zugleich ihr Begründer gewesen ist.

Peter Paul Rubens (1577—1640) war der Fürst unter den Malern, eine ungemein vielseitige und kräftige Natur von gewaltiger Schaffenskraft und nie versiegender Phantasie. Sein Lebenswerk war riesengroß. 4000 Bilder zeugen von der Raschheit seiner Hand und der emsigen Tätigkeit seiner Werkstattgehilfen. Er war bei aller Weltlust und Sinnenfreude des Hofmanns ein gläubiger Katholik und allezeit bemüht, die alte Kirche nach Kräften durch staatsmännische und malende Kunst zu stärken. Die durch Begründung des Jesuitenordens wieder zu unbeschränkter Macht gelangte katholische Kirche zu verherrlichen, war ihm die eigentliche Hauptabsicht, wenn er kirchliche oder auch geschichtliche Bilder malte. Er ist recht eigentlich der Maler der Jesuiten gewesen. Er liebte in der Malerei den großen Stil, gestaltete alles dramatisch und pathetisch und ließ es nie an Pomp und Prunk fehlen. Seine künstlerische Wesensart bestand vor allem in der überschäumenden Kraft, welche alle Formen schwellen macht, sich in gewagten Kürzungen und bewegten Gebärden gefällt und den Raum riesiger Leinwandflächen mit üppigem Formenreichtum erfüllt. Dazu kam ein unvergleichlich ausgebildeter Sinn für die malerische und farbige Wirkung; seine Bilder atmen alle einen prachtvollen Farbenzauber. Und schließlich war ein besonderes Kennzeichen seiner Kunst die Vorliebe für üppige Fleischesfülle, in deren Schatten das Blut glühend durchzuschimmern scheint. Solche Malweise in der monumentalen Größe der Komposition, dem leidenschaftlichen Pathos der Gestalten und der glänzenden Farbenwirkung war in der Tat vorzüglich dazu angetan, auf Altarbildern die kirchlichen Lehren zu verherrlichen. Aber dieser auf große dekorative Wirkung abzielende Stil ließ es darum ebenso oft an innerer Beseelung und Kraft der Empfindung fehlen. Diesen großzügigen Erzählungen von sonderbaren und wunderbaren Tatsachen mangelt der Herzschlag innigen Fühlens; sie sind allzuleicht nur gespreizt und hohl.

* *
*

Hatte in Belgien der spanische Katholizismus gesiegt, so war der junge holländische Freistaat ein Hort des reformierten Protestantismus geworden. Die Fülle von Mut und Kraft, die dieses kleine Volk in einem dreißigjährigen furchtbaren Befreiungskampfe offenbart hatte, war Zeugnis einer großen moralischen Stärke gewesen. Dieser innerliche Reichtum mehrte sich nun noch nach dem Siege des Volkstums und der bürgerlichen und religiösen Freiheit. Durch Betriebsamkeit und Weisheit stellte sich diese kleine Republik rasch unter die ersten Mächte von Europa, indem die Freiheit unter dem Gesetz hier auch bald ihre äußeren Segnungen brachte. Und wie der Sinn für Malerei diesem Volke damals tief im Blute steckte, so erstand ihm alsbald auch ein großer Meister, der zu den Größten aller Zeiten gehört.

Rembrandt (1609—1669) ist von seiner Zeit nach Gebühr hochgeschätzt, von der Nachwelt sehr bald verworfen und vergessen worden. Erst die letzten Jahrzehnte, in denen der Glanz spätitalienischer und katholischer Kunst zugunsten der kräftigen und knorrigen germanischen Meister verblich, haben auch diesem urgermanischen und urprotestantischen Manne den alten Ruhm wiederzugeben begonnen. Der Künstler war von einer fast alles bislang Dagewesene weit überragenden eigenpersönlichen Wesensart. Er haßte das, was im gemeinen Sinne des Tages als das Schöne galt und gilt, und wich diesem sanften Fluß der Linien, diesem wohl abgewogenen Maß der Formen, allem diesen Milden, Gefälligen, Bestechenden in weitem Bogen aus, wo er es fand, obgleich er es an den Werken der Großen, die er kannte wie keiner, zu schätzen wußte. Viel lieber wählte er zum Gegenstand seiner Bilder das von der Welt Verachtete, das häßlich und abscheulich Gescholtene. Denn er fand im häßlichen Antlitz, in der eckigen Bewegung, in der kümmerlichen Gestalt weit eher das, was ihm allein als das Schöne galt: die Seele. Er war selbst eine große Seele und begehrte nur Seelen zu malen. Keiner hat sie mehr ergründet als er, keiner sie getreuer, innerlicher, frommer wiederzugeben gewußt. Und dieses Dringen auf den innersten Kern der Menschenpersönlichkeit, diese Kraft, das geheimste Triebleben des Herzens äußerlich widerspiegeln zu können, dieses Betonen der Gewissensüberzeugung mit unbestechlicher Wahrheitsliebe und dem unwiderstehlichen Drang nach Freiheit von überkommenen Regeln und vom Gewohnheitsschema ist das Protestantische an diesem Großmeister.

Er scheute auch die bunte Farbenpracht. Das war ihm nicht das Schöne, wenn möglichst viel Farben auf der Leinwand erglänzten, sondern er strebte danach, die schlichte Natur, der er mit unsagbarer Liebe zugetan war, durch den Zauber seines Lichts verklärt wiederzugeben. Es herrscht in seinen Bildern ein brauner Grundton vor. Und doch hat kein Maler mehr Licht in seine Gemälde zu bringen gewußt als dieser mit dunkeln Tönen schaffende Maler. Im Durchbrechen geschlossener Schattenmassen durch strahlende Lichtquellen findet er das Mittel, seine hohen dichterischen Empfindungen ergreifend zum Ausdruck zu bringen.

Dieser Maler von unverwüstlicher Arbeitslust hat unter seinen zahlreichen Bildern eine große Menge geschaffen, die biblische Erzählungen zum Gegenstand haben. Freilich, Kirchenbilder im landläufigen Sinne waren das nicht. Die reformierten Kirchen seiner Zeit brauchten überhaupt keine Altargemälde, und am wenigsten konnten sie solche brauchen, die nach alter Weise im hohen Schwung der Formen und Farben zur Verherrlichung der kirchlichen Heilsanstalt irgendein Dogma verbildlichen sollten. Was lag dem Amsterdamer Maler an Kirche und Dogmatik! Er wollte schlecht und recht biblische Geschichten gestalten, wie er sie sich aus seiner alten Bibel herauslas, aber ihn kümmerte das nicht, was spätere Lehre und Legende aus diesen schlichten heiligen Geschichten gewandelt hatte. Er sah die Vorgänge der heiligen Schrift nicht mit dem Auge des kirchlich geschulten und durch die Überlieferung der Jahrhunderte belasteten Dogmatikers, sondern mit den Hilfsmitteln seiner Zeit und vor allem mit dem eigenen frommen Auge im Sinne etwa des historisch-kritisch gebildeten Mannes von heute. Heilige Vorgänge waren es ihm, fromme Männer, gläubige Frauen. Aber er sah sie nicht wie auf einer Mysterienbühne handelnd und wandelnd, sondern so, als ob er damals dabei gewesen wäre und böte uns nun einen Ausschnitt aus dem Geschauten. Dieses Miterleben, das sich kraftvoll auch auf den sinnenden Beschauer überträgt, macht seine biblischen Bilder so erstaunlich lebendig. Es ist eine wirkliche Welt religiöser Geschehnisse, die wir da schauen.

Wie das der reformierten Weise immer und überall nahe gelegen hat, beschäftigten den Maler mit Vorliebe die Geschichten des Alten Testaments. In den Söhnen des Amsterdamer Judenviertels sah er die Vertreter des auserwählten Volkes und nahm sie mit ihren Charakterköpfen und malerischen Trachten

gern zum Modell. Die Geschichte Josephs, Simsons, des Tobias bevorzugte er und gestaltete sie häufig in immer neuen Wandlungen. In seiner vollen Größe zeigte er sich aber doch als Darsteller Christi, den er überaus oft gemalt und gezeichnet hat, besonders gern als den Träger des Weltschmerzes und des Weltleides, als den Helfer in der Not, zu dem die Mühseligen und Beladenen kommen. Auch hier verschwindet die von ihm bevorzugte Häßlichkeit der Gestalt völlig hinter der machtvoll überwältigenden Schönheit der Seele. Eine Fülle des glänzendsten Lichts pflegt diesen Mann von ernster, eindrucksvoller Miene zu umgeben; und voll tragischer Macht wird diese dargestellte Stärke des inneren Empfindungslebens, wenn Rembrandt die Passion schildert, die ihm wie allen nordischen Künstlern ein Ereignis von besonders ergreifender Gewalt ist. Für seine Bibelfreude und sein feines Verständnis des Evangeliums ist auch das ein bezeichnender Zug, daß der Meister gern die Gleichnisse Jesu darstellt. Das ist früher kaum je in diesem Umfange und mit dieser anschaulichen Verkörperung geschehen. So z. B. auf jenem bekanntesten dieser Gemälde, das den barmherzigen Samariter darstellt.

* *
*

Die Franzosen pflegen die aufeinanderfolgenden Stilabarten der Renaissance nach ihren Herrschern zu nennen und rühmen dabei vor allem das Zeitalter Ludwigs XIV. als ein künstlerisch glänzendes. Es war die aus Italien eingeführte, wenn auch national etwas abgewandelte Weise des Barock, die einen hohen Stand des mittleren Könnens bekundete, ohne eigentlich überragende Meister zu zeitigen. Da überdies der französischen Kunst als wichtigste Aufgabe die Verherrlichung des Sonnenkönigs zuerteilt wurde, mußte das Ergebnis für die religiöse und kirchliche Kunst von vornherein unbedeutend bleiben. Auch der Stil Ludwigs XV. blieb wesentlich weltlich-heiter und zierlich dekorativ. Wir nennen ihn Rokoko, ursprünglich war es als ein verächtliches Spottwort gemeint, jetzt bezeichnen wir damit die Eigenart der damaligen Kunstweise, deren hohen Wert wir wohl zu schätzen wissen. Doch blieb dieser kecke Formenstil mit gewundenen Linien und geschnörkeltem Rankenwerk wesentlich auf das schmückende Innere der Bauten beschränkt, die nach außen hin einfach und streng wirkten. Der folgende Stil, der Lud-

wigs XVI., den wir Zopf zu nennen gewohnt sind, blieb in seiner pseudo-klassizistischen ernsten Gebundenheit doch auch wesentlich höfische Kunst und hatte bei all seiner Vorliebe für das Schlichte und Gemessene wenig genug mit der Volksseele zu tun.

Aus diesen Zeiten sind etwa zwei bedeutsame Kirchenbauten zu nennen. Mansart errichtete um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts den Invalidendom in Paris, einen Zentralbau von bemerkenswerter Reinheit der Anlage und Durchführung, stark an die Peterskirche anklingend; und Soufflet begann 1758 die der heiligen Genoveva geweihte Kirche in Paris, die jetzt als Pantheon bekannt ist, ebenfalls ein gleicharmiges mächtiges, von einer hohen Kuppel überragtes Kreuz. Die von Säulen getragene Vorhalle mit dem krönenden Giebeldreieck ist dem römischen Pantheon nachgebildet.

* *
*

Als die Fluten sich verliefen, die dreißig Jahre lang Deutschland verwüstet hatten, begann auch die Kunst wieder schüchtern ihr Haupt zu erheben und nach sorglicher Pflege zu rufen. Nach so viel Kampf und Vernichtung, inmitten von so viel Not und Armut konnte das neu erwachende Kunstleben nur erst ganz bescheiden sein. Vor allem aber waren die Kreise, in denen die Kunst Pflege genoß, andere geworden. Es waren jetzt wesentlich Fürsten, die geistlichen und die weltlichen, die an ihren Höfen auch der Schönheit eine Stätte zu bereiten suchten. Wenige von ihnen freilich nur um dieses edlen Zweckes willen; die meisten, um in Ruhmsucht und Prunkliebe das Hofleben des französischen Sonnenkönigs mit seinem heiteren Glanze nachzuahmen. So entsprang die neue Kunst nicht urwüchsig dem Volksboden, sondern blieb eine höfische Gewächshauspflanze, vom Hauche der Fremdländerei umweht.

Auch die römische Kirche suchte nach neuem Glanz, um ihren großen Sieg zu feiern. Sie brauchte den Ansturm der Feinde nicht mehr zu fürchten; die Gefahren, die ihr das gesamte deutsche Volk zu entreißen drohten, waren vorüber. Ihr Besitzstand war zwar geschmälert, aber nicht vernichtet. Nach heißen Kämpfen hob sie wieder zukunftssicher ihr Haupt. Da begann in ihren Kreisen ein neues Bauen und Schmücken, und die bildende Kunst fand zahlreiche Stätten reichlicher Pflege. Die Abteien und Klöster

benutzten die wiedergewonnene Macht und den steigenden Reichtum dazu, sich neue Stifte zu errichten. Damals sind zumal in den bayerischen und österreichischen Landen jene stattlichen Klosterbauten entstanden, die im großen Stile gedacht als mächtige Palastanlagen mit Höfen und Gärten und stets mit einer das Ganze beherrschenden prächtigen Kirche aufgeführt, dabei zumeist auch der landschaftlichen Umgebung mit so feinem Verständnis angepaßt wurden, daß sie überaus glänzende Denkmäler kirchlicher Herrschaft und kirchlichen Kunstsinns geworden sind. Namentlich die Benediktiner taten sich in der Anlage solcher großen Stifte rühmlich hervor. Aber auch, wo Jesuiten und die ihnen verwandten Theatiner wirksam waren, wurde das neu aufblühende kirchliche Leben mit reichen Werken der Kunst geschmückt. Und nicht nur in den Tälern und an den Strömen entstanden Kirchen und Kapellen, sondern auch in den Städten wurden zahlreiche Dome und Kirchen errichtet.

Für alle diese Kirchen blieb der aus Italien eingeführte Barockstil maßgebend, wie er seine erste Ausprägung in der römischen Jesuitenkirche gefunden hatte. So entstand auch für die deutschen Lande ein neuer katholischer Kirchengrundriß. Dabei erstrebte man vor allem eine Verbindung von Langhaus und Zentralbau herzustellen, wobei denn freilich vielfach das von der Kuppel gekrönte Querschiff zum Hauptteil des Baus wurde. Doch wußte man auch dem Langhause einen beherrschenden saalartigen Eindruck voll glänzender und heiterer Festlichkeit zu geben und so den ganzen Innenraum zu einem weiten Raume zu schaffen, in dem die Kirchgänger, von zahlreichen Altären umgeben, sich versammelten. Die Nebenschiffe wurden zumeist in einzelne Kapellen aufgelöst; über ihren Gewölben brachte man gern logenartige Emporen an. Der Chorraum wurde durch Schmuck und Zier reich ausgezeichnet, durch ein Gitterwerk von der Gemeindekirche getrennt und mit kunstvollem Gestühl ausgestattet als Stätte der Priesterschaft; doch ist der trennende Lettner nicht wieder Sitte geworden. Neben dieser für das 17. und 18. Jahrhundert besonders bezeichnenden Grundform blieben natürlich auch die alten Grundrißbildungen, die einschiffigen und dreischiffigen Langhausanlagen ohne Querarm in Übung. Gern deckte auch bei ihnen eine Kuppel die Vierung oder besser den Raum vor dem Altarhause. Auch wurden häufig jene malerischen Zentralanlagen wiederholt, die man in Italien erfunden

hatte. Die Zentralanlage blieb überhaupt bei kleineren Werken die beliebte Form.

Der Aufbau geschah selbstverständlich in den schwingenden, bauchenden, sich biegenden Formen des Barock, und die angewendeten Zierformen sind die ihrer Zeit mit ihrem Kartuschen- und Rahmenwerk, ihren Fruchtschnüren und Blumengewinden, durchsetzt mit überreichlich angebrachten figürlichen Zutaten. Aber auch die Bildungen des Rokoko und des Zopfes fanden naturgemäß ihre kirchliche Verwendung, als sie in der Kunst der Zeit ihren Einzug hielten. Vor allem bekamen die Stuckarbeiter reiche Gelegenheit, ihre schmückende Kunst zu erweisen und in Verbindung mit den Freskomalern das flache Gewölbe der Decke möglichst leicht und schwebend zu machen. Das gelang ihnen zumeist vortrefflich, denn es steckte ein großes Können, eine ungemein sichere Beherrschung der technischen Hilfsmittel und ihrer Wirkungen in der damaligen Künstlerschar. Falls reichliche Geldmittel zur Verfügung standen, wählte man gern polierten Marmor, Stucco lustro und starke Vergoldung; mußte man sich auf das Wohlfeile beschränken, so begnügte man sich mit einfacher Färbung oder gar mit bloßem Weißen. Jedenfalls erstrebte und erreichte man allenthalben eine freie, heitere Würde und war doppelt froh, wenn man rauschende Pracht und majestätische Festlichkeit zu erzielen vermochte.

Während Italien im allgemeinen die turmlose Schauseite liebte und beibehielt, bevorzugte man in Deutschland, unverkennbar unter der Nachwirkung des mittelalterlichen Kathedralbaus, die zweitürmige Stirnseite. Dabei wurden besonders die Turmhauben ein beliebter Tummelplatz für die bildnerische Laune der Baumeister, die miteinander wetteiferten, der Sitte gewordenen Zwiebelform immer neue malerische Reize abzugewinnen. Eintürmige Kirchen blieben innerhalb dieser ganzen barock-malerischen Richtung selten. Wo sie vorkamen, waren sie meist holländischer Herkunft, denn dort im Lande der Glockenspiele brauchte man stark durchbrochene Türme mit luftigen Stockwerken. Von da kamen sie vornehmlich nach dem protestantischen Norden.

Als die erste richtige Barockkirche gilt der Dom zu Salzburg, von Solari 1614—1628 erbaut, unmittelbare Nachahmung italienischer Vorbilder. Unter mehreren bedeutsamen Kirchen, die Fischer von Erlach aufgeführt hat, ist die 1716—1737 erbaute Karlskirche in Wien die berühmteste, eine glänzende Zentral-

anlage mit einer ovalen Kuppel und einer weit ausladenden vorgelagerten Vorhalle. Ein sehr eigenartiges Werk, das den Langhausbau mit vielen Eigentümlichkeiten der Zentralanlage verbindet, ist die katholische Hofkirche in Dresden, 1739—1754 von Chiaveri erbaut. Hier ist der Chor völlig in den mit Emporen umzogenen Langraum einbezogen und nur durch eine niedere Schranke von der Gemeinde getrennt, also kein selbständiges Bauglied, sondern nur ein abgegrenzter Platz innerhalb des allgemeinen Raumes, der den Eindruck festlicher Pracht hervorruft.

Ganz anders als die glanzvolle Entwicklung des katholischen Kirchenbaus verlief die des Protestantismus. Hier fehlten vor allem zumeist reichliche Baugelder, die Armut blieb im ganzen vorherrschend. Auch legte man auf die äußere Kunstentfaltung kein großes Gewicht, sondern erörterte und pflegte in erster Linie die innere Glaubenswelt. Doch konnte sich naturgemäß die protestantische Christenheit auf die Dauer künstlerischen Einwirkungen nicht entziehen, und in ihr selbst erstanden Männer, die darüber nachsannen, wie man für den Gottesdienst einer evangelischen Gemeinde ein Haus bauen könne, das alles von sich fern halte, was nach katholischem Meßopfer aussähe, allen Bedürfnissen der neuen Art der Gottesverehrung durchaus angemessen wäre und doch sich dabei als ein Haus voll feierlicher Würde darstelle. Dieses Sichaufsichselbstbesinnen auch in Fragen des Kirchenbaus entsprach ganz dem Zuge des damaligen Protestantismus, der aus der starren Lehrerörterung der Orthodoxie das Tiefste und Beste des Evangeliums in die praktische Gestaltung und Hervorbringung christlichen Lebens herüber zu retten suchte und mit seiner Forderung lebensvoller Frömmigkeit und werktätigen Christentums wie mit seiner innig beschaulichen Glaubensart nicht nur die Herzen der Theologen bewegte, sondern auch die Geister der Philosophen in Anspruch nahm und im frommen Liede der Dichter wie in der heiligen Sprache der großen protestantischen Musiker seinen herzlichen Widerhall so gut fand wie in der Bauweise evangelischer Kirchenarchitekten.

Der erste, der eine Art Lehre vom Wesen des protestantischen Kirchenbaus ersann und beschrieb, war der Ulmer Ratsherr Joseph Furttenbach (1591—1667), der nach dem westfälischen Friedensschlusse die armen evangelischen Gemeinden treuherzig und in wohltuender Nüchternheit, aber auch mit wenig Klarheit und ohne jeden künstlerischen Sinn zu belehren trachtete,

wie sie ohne beträchtliche Kosten mittelgroße schlichte Kirchengebäude errichten könnten, damit sie ihrem Gottesdienste gut entsprechende Heimstätten schufen. Wertvoller waren die Erörterungen des Baumeisters Leonhard Sturm (1669—1729), der seine Kunst auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen suchte und dabei immer wieder kräftig betonte, wie beim protestantischen Kirchenbau nicht ein äußeres Schönheitsgesetz, sondern lediglich die Liturgie maßgebenden Einfluß auf die bauliche Grundgestaltung haben dürfe. Aus diesem Sinnen nach der zweckmäßigsten Einrichtung einer protestantischen Kirche heraus hat er auch vor solchen Vorschlägen nicht zurückgeschreckt, die mit allen überkommenen mittelalterlichen Bauformen durchaus brachen, aber doch höchst verständig und beachtenswert waren. Sie sind damals und später auch viel beachtet worden, weil dann immer, sobald evangelische Baumeister sich von der kirchlichen Überlieferung losmachten und unbefangen aus dem Geiste ihrer Zeit und ihrer Gemeinden heraus bauen wollten, ganz von selbst sich ihre Gedanken auf eine mehr zentrale Anlage lenkten, wie sie Sturm in mannigfachster, oft recht wunderlicher Grundrißgestaltung ersonnen hatte.

Während in der katholischen Kirche die damaligen bedeutsamsten Baumeister große Leute mit mancherlei Titeln und Ämtern waren, sind es bezeichnenderweise zumeist schlichte Werkmeister, die in protestantischen Landen die bemerkenswertesten Bauten aufgeführt haben, ohne großen Aufwand von dekorativer Kunst und phantastisch-malerischem Reiz, aber mit liebevoll nüchternem Sinn und mit tüchtigem Können.

Die eigentliche Heimat einer selbständig protestantischen Kirchenbaukunst sind die Niederlande gewesen. Hier ist 1603—1611 von Hendrik de Keyzer in Amsterdam die Zuiderkirche aufgeführt worden, die die katholische Langhausanlage in eine Querhausanlage verwandelte, indem sie die Kanzel der dreischiffigen Kirche am mittleren Pfeiler des Hauptschiffs anbrachte und den Chorraum ganz wegfallen ließ. In der Noorderkirche derselben Stadt ging derselbe Baumeister 1620—1623 vom Grundriß des griechischen Kreuzes aus, legte die Kanzel an einen der Vierungspfeiler und nahm die durch diesen und den diagonal gegenüber liegenden Pfeiler geführte Linie als Hauptachse des Baues an. Und Adrian Dorsmann führte ebendort 1666—1668 jene bedeutsame lutherische Kirche auf, das älteste und bis heute noch wert-

vollste Beispiel einer evangelischen Kirche, die nach dem Grundrißmotiv des antiken Theaters, also in Form eines Halbkreises, gestaltet ist. Eine entwickelte Emporenanlage verstand dazu höchst wirksam, eine große Gemeinde um den Prediger zu scharen.

In Deutschland kann man in der kleinen Kirche von Karlsfeld, 1684—1688 von Roth erbaut, die Anfänge einer eigenartigen Bauweise betrachten. Der Großmeister aber unter den deutsch-evangelischen Kirchenarchitekten und seinem Zeitgenossen, dem Thomaskantor Joh. Seb. Bach in gut protestantischer Kunst ebenbürtig, war der Ratszimmermeister Georg Bähr in Dresden (1666—1738), der die dortige Frauenkirche als ein bahnbrechendes Werk schuf, das als die höchste Ausbildung des evangelischen Kirchenbaus gilt. Es ist eine Zentralanlage. Über dem weiten Gemeinderaum, der mit konzentrischen Sitzreihen und einer überreichen Emporenanlage versehen ist, erhebt sich eine gewaltige Kuppel, die in eigenartigster Weise ohne Trommel aus dem Dache herausgezogen ist und mit unvergleichlicher Anmut und Würde der Linienführung nach oben ragt. An den Gemeinderaum schließt sich das Altarhaus an, in dem sich Kanzel, Altar, Lesepult und Orgel mit Orgelchor befinden. Sie ist — in derben Barockformen ausgeführt — nicht ohne erhebliche Mängel, aber doch ein unvergleichlich großartiger Bau durch ihren neuen Grundrißgedanken und die staunenswerte Technik der Ausführung.

Neben ihr verdient vor allem die große St. Michaeliskirche in Hamburg genannt zu werden, die 1750—1762 von Sonnin erbaut wurde, kürzlich niederbrannte und nun von einem erfindungsarmen und mutlosen Geschlecht in den alten Formen wieder aufgerichtet wird. Der außerordentlich kühn konstruierte, durch keine Säule beengte Innenraum faßte eine große Gemeinde und ist als griechisches Kreuz ausgeführt. Ein Kreuzarm ist als Altarraum gedacht, die Kanzel steht seitlich zu Beginn des Chors.

Auf die mannigfachste Art hat diese Zeit der Barockkunst protestantische Kirchen zu bauen verstanden. Mit unbefangener Selbstverständlichkeit setzte man sich über die Forderungen mittelalterlicher Anlagen hinweg und schuf Räume, die für den evangelischen Gottesdienst zweckmäßig waren und doch der künstlerischen Wirkung nicht entbehrten. Namentlich liebte man es damals, die beiden liturgischen Hauptstätten, die Kanzel und den Altar zu einer Gruppe im Angesicht der Gemeinde zu vereinen, und nicht selten fügte man hier auch noch die Orgel und den Orgelchor

hinzu. Und so selbstschöpferisch und frei verfuhr man bei dem allen, daß man die Zeit des Barocks als die Blütezeit der protestantischen Kirchenbaukunst bezeichnen muß, wobei man denn beachte, daß die Formen dieser Zeit unserem Geschmack oft nicht mehr entsprechen, daß aber das Hauptverdienst jener Tage nicht in der Einzelausschmückung, sondern in dem neuen Baugedanken, in der neuen Grundrißbildung bestand.

Die Malerei und Bildnerei jener Zeit hat in Deutschland auf kirchlich-religiösem Gebiete keine Blüte erlebt. Weltberühmt war wohl einige Jahrzehnte lang Raphael Mengs (1728—1779), aber heute muten uns seine Bilder recht unbedeutend an. Wir mögen wohl gern an ihm rühmen, daß er in Tagen der überschwenglichen und überhitzten Kunstpflege nach ruhigem Maß und stiller Größe mit Mühe gesucht hat, aber diese unselbständige Art, mit der der Maler die Schönheit Raffaels mit dem Farbenzauber Correggios und der sanften Weichheit Guido Renis in ausgeklügelter Berechnung zu vereinigen strebte, läßt uns wie alle nachgeahmte Kunst kühl in der Seele.

II. Klassizismus, Romantik, Gegenwart.

Während noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der französische Geschmack siegreich vorwaltete, hatten sich schon leise die Pforten einer neuen Zeit geöffnet. Winckelmann und Lessing stellten der zierlichen Eleganz ihrer Tage den weihevollen Ernst und die schlichte Wahrheit der Antike gegenüber. Rückkehr zum Griechentum wurde die Losung, die doch nicht innerhalb der deutschen Grenzpfähle Halt machte, sondern auch jenseits derselben lebendig nach Auswirkung eines neuen reinen Stils rief. Eine Kunst sollte geschaffen werden, die nicht erregte und nicht hinabzog, sondern die Seele beruhigte, läuterte und freudig stimmte, wie es die antike Marmorstatue und der griechische Tempel tut. Es lag auf der Hand, daß aus dieser Sehnsucht nach dem Hellenentum keine Werke geboren werden konnten, die dem christlichen Sinn entsprachen. Die religiöse Kunst wurde in dieser Zeit des Klassizismus recht als Stiefkind behandelt. Doch hat gerade eine Schöpfung dieser Tage den Ruhm

einer gewissen Allgegenwart erlangt, wie das vordem und außerdem nur noch Raffaelschen Madonnen und Leonardos Abendmahl zuteil geworden ist: Thorwaldsens Christusstatue. Ein aus antikem Geiste erstandenes Werk ist das nun nicht, und auch von tief christlichem Sinne spüren wir nichts in ihm. Es herrscht vielmehr in ihm jene weiche süßliche Formenschönheit vor, die lange Zeit bei dieser Figur und tausend anderen als „Idealismus" gepriesen wurde, wenngleich sie nichts anderes war als eine leere, blutlose, akademische Gestaltenbildung, bei der der tiefe seelische Ausdruck weit zurücktrat. Aus dieser weichlichen Welt, die ihre Formen fertig aus der Antike bezog, und der Wiedergabe des wirklichen Menschen, der freien Natur scheu aus dem Wege ging, stammte jenes vielgepriesene Gebilde nebst ungezählten Heiligengestalten, die gleich ihm die innerliche Öde ihrer Wesenheit unter den gefälligen Formen der schönen Linie und des zierlichen Flusses der Falten verbarg.

Auch die kirchliche Baukunst konnte sich diesem Rufe nach Rückkehr zur ernsten Formenreinheit der Antike nicht entziehen. Ihre bezeichnendste Schöpfung war die Madeleinekirche in Paris, 1806 von Vignon begonnen. Das Gebäude stellt äußerlich vollkommen einen ringsum mit Säulen umgebenen klassisch korinthischen Tempel in mächtigen Abmessungen dar, genau wie die nicht weit von dieser Kirche im gleichen Stil und Baustoffe ausgeführte Börse. Das Giebelfeld der südlichen Hauptschauseite zeigt ein in Flachbildnerei gestaltetes jüngstes Gericht — das ist so ziemlich der einzige christliche Anklang an dem Äußeren des kolossalen Tempels. Erst im Innern des wirkungsvoll von oben erleuchteten Raumes nimmt man wahr, daß es ein christliches Gotteshaus sein soll, in dem man sich befindet. Der Widerspruch, ein für den antiken Kultus bestimmtes Bauwerk dem doch durchaus verschiedenen christlichen Gottesdienst anpassen zu wollen, bleibt klaffend bestehen. So etwas ist stilwidrig. Der hellenische Tempel ist eine vollendete, an Schönheit und Zweckmäßigkeit unübertroffene Schöpfung für die antike Religionsübung. Die christliche Gottesverehrung verlangt nach einem anderen baulichen Ausdruck, wie ja das die ganze Geschichte ihrer Kirchenbauten erhärtet.

In Deutschland gilt Schinkel als der Hauptbaumeister des Klassizismus. Davon zeugt auf dem Gebiete des Kirchenbaus seine Nikolaikirche in Potsdam, 1830—1837 errichtet. Das Äußere macht in seinen antikisierenden Formen den Eindruck eines breit

hingelagerten Turmbaus, man könnte auch sagen eines antiken Heroengrabmals. Das Innere zeigt einen kreuzförmigen Grundriß. Emporen umziehen die drei vorderen Kreuzflügel; an den hinteren schließt sich eine Apsis mit dem Altar. Die Kanzel steht seitlich vor dem Chor. Es liegen ja hier protestantische Baugedanken zugrunde, wie denn Schinkel das Erbe des Kirchenbaus aus dem 18. Jahrhundert wohl gekannt und gern verwertet hat. Aber wie in dieser Kirche die Formen der hellenischen Antike kahl und kühl wirken und zu dem Sinn des Baus nicht stimmen wollen, so lag überhaupt in des genialen Meisters kirchlichen Schöpfungen ein unsicheres Schwanken. So hat er es fertig gebracht, für die ihm aufgetragene Werderkirche in Berlin zwei Planungen vorzulegen, beide ziemlich dieselbe bauliche Grundanlage und den gleichen Grundriß bietend, aber der eine zeigte hellenische Formen, der andere gotischen Stil. Der letztere wurde vom König zur Ausführung gewählt. Denn mittlerweile war die Herrschaft des künstlerischen Klassizismus nach kurzer Regierungszeit wieder im Sinken begriffen, und die Romantik begann ihren rauschenden Siegeszug.

* *
*

Die **Romantik** war die gewaltige Gegenbewegung des 19. Jahrhunderts gegen das 18., nicht bloß eine Dichterschule, sondern eine breite Geistesströmung, die die Welt der Kunst und der Wissenschaft, des Staates und der Kirche weithin überflutete. Gegenüber der trockenen Verstandesherrschaft und der Vergötterung der Einzelpersönlichkeit wurde nun der Sinn für das Gegebene, Naturwüchsige, Gewordene mächtig. Nicht das Verständige und Vernünftige, sondern das Unverständliche und Unvernünftige achtete man hoch, und das Geheimnisvolle, Abenteuerliche, Märchenhafte war es, was der Romantik groß und herrlich deuchte. Da ist auch der Sinn wieder erwacht für die Geheimnisse der Religion, und man kam dem geschichtlichen, geoffenbarten Christentum mit sehnsuchtsvollem Verlangen entgegen. Man flüchtete sich zurück in die religiöse Mystik und Mythologie und suchte im Mittelalter und in der wundervollen Märchenwelt den frommen Glauben, den kindlichen Sinn, die Heilsquelle für alle Gebrechen der Gegenwart.

In Schottland hatte man begonnen, für das verachtete Mittelalter neue Teilnahme zu gewinnen und sich dabei auch der vielgeschmähten Gotik wieder zuzuwenden, und nachdem man ihre Bauten zunächst zum Ziele reger wissenschaftlicher Forschung gemacht hatte, begann man auch bauliche Versuche in diesem alten Stile zu unternehmen. Diese rückwärts gerichtete Geistesströmung machte sich rasch auch in England Bahn, wo Pugin begeistert für die Kunst der Gotik eintrat, und hier gelangte man auch bald zu bedeutender Fähigkeit, den alten Stil, der ja gerade auf den britischen Inseln mit besonderer Zähigkeit gepflegt worden war, neu und kräftig zu beleben. Es dauerte nicht lange, so begann es sich auch in Deutschland ähnlich zu regen, der Sinn für die Zauber der mittelalterlichen Vergangenheit und ihrer Kunstsprache wurde neu lebendig. Anfangs stieß dabei das überkommene klassizistische Empfinden mit dem neu-alten Stilgefühl etwas unsanft zusammen und führte zu allerlei wunderlichen Mischgebilden, aber rasch bezwang doch die romantische Vorliebe für das Alte die Weise der jüngsten Vergangenheit, und so liebevoll und ernst vertiefte man sich in die lang verhöhnte Art der Väter, daß man sich nun gar nicht genug in ihrem Lobe tun konnte und den gotischen Stil schlechtweg als den christlichen und gleichzeitig auch als den wahren deutschen bezeichnete. Dabei waren es bezeichnenderweise nicht die eigentlichen deutschen Werke der Spätgotik mit ihren mannigfaltigen, echt vaterländischen Abwandlungen und verheißungsvollen Baugedanken, für die man sich begeisterte; sie verwarf man vielmehr als die Entartung des rechten Stils; die Hochgotik allein, jene planmäßig nüchterne Bauart mit ihren geometrisch konstruierbaren Formen war es, für die man schwärmte.

Das bezeichnende Denkmal dieser romantischen Begeisterung für die Gotik ist der erneuerte Kölner Dom. Daß man das ehrwürdige Gebäude nicht als Ruine lassen dürfe, daß es eine Ehrenpflicht für das deutsche Volk sei, dieses riesige Gotteshaus zu vollenden, wurde in beweglichen Worten dargestellt und von der Stimmung der Zeit gläubig und opferwillig aufgenommen. Friedrich Wilhelm III. stellte sich an die Spitze dieser Bewegung und half in diesem neubelebten Sinn für solche alte Herrlichkeit zunächst den fertigen Chor, die Priesterkirche in ursprünglicher Pracht wieder herzustellen. Sein romantischer Sohn und der gesteigerte Nationalsinn beschlossen die Vollendung. Als kirchliches

Nationaldenkmal ward der Dom von Katholiken und Protestanten im Verein vollendet, und nach vier Jahrzehnten ist der hohe Bau von dem deutschen protestantischen Kaiser eingeweiht worden. Dem Bischof und seiner Gemeinde mußte diese Fertigstellung zur rechten Freude gereichen. Der erwartete ästhetische Eindruck des Riesenbaus ist aber ausgeblieben. Der Dom mutete gar so klar und kalt an. Und als man denn noch daran ging, ihn freizulegen, vermehrte sich die öde Wirkung des Baus, der, von allen Anbauten und Nachbarhäusern befreit, so traurig auf dem weiten Platze steht, da doch die Alten mit feiner Berechnung die große Wirkung ihrer Münster gerade dadurch erzielt haben, daß sie die Riesenbauten mitten in das Gewühl eng verschlungener Gassen stellten, so daß erst der ganz Nahekommende mit einemmal den Bau in seiner Größe und doch auch nie in seiner ganzen Größe erschaute. Schließlich war es auch deshalb kein Wunder, daß dieser Dom einen leblosen Eindruck macht, weil er im Grunde doch eine Unwahrheit ist, und eine Lüge ist immer ein totes Ding. Es ist aber eine Lüge, wenn Menschenkinder des 19. Jahrhunderts so tun, als dächten sie mit den Gedanken des 13. Jahrhunderts und bildeten sie mit dem Stilgefühle grauer Vorzeit. Was anderen Riesenbauten jener alten Jahre den wundersamen Reiz verlieh, war der Umstand, daß im Laufe der langen Bauzeit sich immer und immer wieder Plan und Geschmack änderte; der Stil, in dem ein Dom begonnen ward, verlor an Beifall; neue Meister kamen und wandten neue Formen an; auch diese Formen galten bald als altmodisch und junge Baumeister bildeten sie um, bereicherten sie. So kam es, daß ein Münster im romanischen Stilgeschmack begonnen, aber in frühgotischen und dann in hochgotischen Formen fortgesetzt und mit der spätgotischen Kunstsprache beendet ward. Darüber ging freilich die theoretische Stileinheit verloren, aber das Werk zeigte doch eine wunderbare Harmonie und vor allem zeigt es warmes, frisches Leben. Aber was in einem Geist vollendet werden soll, der durch lange Jahrhunderte von seiner Ursprungszeit entfernt ist, was dann noch nach einem mühsam mit Lineal und Reißschiene erklaubten Plane errichtet wird, das muß falsch und tot wirken, und wenn die Türme und die Gewölbe noch so himmelhoch in die Lüfte ragen.

Damit war der Anfang gemacht von einer ganzen Reihe von gotischen Kirchenbauten, die nun rings aus dem Boden wuchsen; denn man empfand eine helle Freude daran, die alten For-

men mit eigener Kraft neu zu beherrschen und herrliche Säulenhaine und märchenhaft dämmernde Kirchenhallen mit scheinbar alter Kunst erstehen zu lassen. Diese neugewonnene, geschichtlich gelehrte Stilkunde machte aber auch den Anfang zu den zahllosen Kirchenerneuerungen, die seitdem durchgeführt wurden und dem künstlerischen Eigengefühl des 19. Jahrhunderts gerade kein günstiges Zeugnis ausstellen. Man grämte sich nicht nur über Kirchenbauten, die im Sturme der Zeiten unvollendet liegen geblieben waren, und die man nun stilecht fertigzustellen versuchte, sondern man ärgerte sich auch über die mancherlei Zutaten und Einbauten, die spätere Geschlechter aus ihren Bedürfnissen heraus und in der Sprache ihrer eigenen Zeit an den alten Kirchen angebracht hatten, und warf aus grundfalschem Stilgefühl um der vermeintlichen Einheitlichkeit willen pietätlos und unbarmherzig heraus, was mit dem ursprünglichen Stil des Gebäudes in Widerspruch zu stehen schien. Stil- und heillos verschändet schalt man den Bau, an dem durch Jahrhunderte hindurch jede Zeit und jedes Geschlecht in seinem eigenen Geschmack gebessert, gebildet, gebastelt hatte, ohne sich weiter darum zu kümmern, daß die Erbauer des Gotteshauses ursprünglich Leute des Mittelalters gewesen waren. Man fand es unerträglich, wenn zwischen alten gotischen Pfeilern Emporenbauten im Renaissancegeschmack eingezwängt worden waren, man schimpfte, daß durch einen — noch dazu an falscher Stelle angebrachten! — Rokokokanzelbau das ehrwürdige Haus entstellt sei; man schauderte darüber, daß ein Orgelprospekt und Orgelchor im Barockstil mit seinen häßlichen Formen jede stille kirchliche Stimmung totschreie, daß rings an Wand und Gerät eine Menge Muster und Arabesken mit dem strengen kirchlichen Stil in wildem Widerstreit ständen. Und flugs rief die neue, weise, fromme Zeit nach Axt und Beil. Alles, was nicht mittelalterlich war, flog unsanft zum Tempel hinaus, verachtet, verschleudert. An Stelle des geschnitzten Rokoko-Taufengels kam ein stilvoller Taufstein aus Terrakotta. Der verschnörkelte Kanzelbau wurde zerschlagen und durch einen in harten, strengen Formen ersetzt. Alle die Gewinde, Fruchtschnüre, Schnörkel und Posaunenengel der Orgel wanderten auf den Kirchboden oder zum Trödler, das neue Orgelgehäuse zeigte gotische Krabben und Ziergiebel. Die Denkmäler, Bilder, Kränze der ungläubigen Aufklärungszeit wurden entfernt. Anstatt der weißbunten Färbung überzog eine gemaserte Eichenholzfarbe alles Holzwerk, und die

glatten Wände wurden mit echt gotischen Ranken und Blumen säuberlich bemalt. Dann meinten die Kirchenleute, sie besäßen nun endlich eine stileinheitliche, gereinigte, wirklich kirchliche Kirche. Und sie hatten in heiligem Unverstand und unkünstlerischer Torheit nur an Stelle des im Wechsel der Zeiten und der Geschicke urwüchsig und naiv gewordenen, vielfach verbauten und gehäuften, aber immer ehrlichen und echten Gotteshauses ein kahles, kaltes Haus gestellt, das in Formen redete, die es nie in der Welt gegeben hatte. Denn es blieb ein Wahn, wenn die geschichtlich geschulten Baumeister der romantisch gerichteten Jahre glaubten, daß sie sich so in den Geist vergangener Zeiten hineinversetzen könnten, um aus diesem alten Geiste heraus zu bauen und zu bessern. Es war doch immer nur der Herren eigener Geist, in dem die alten Zeiten sich bespiegelten, und was sie Neues bildend oder Altes restaurierend schufen, blieb eine innere Unwahrheit. Diese stilvollen Erneuerungen und Neubauten sind eben nie und nimmer wirklich mittelalterliche Kirchen geworden, sondern Gebäude, die zeigen, wie man just im 19. Jahrhundert die Kunstsprache des Mittelalters auffaßte und nachzuahmen wußte.

Die gesteigerte Fähigkeit, vergangene Formen nachbilden zu können, führte naturgemäß dahin, daß man auch in anderen Baustilen der Vergangenheit zu bauen lernte. Blieb auch der gotische Stil immer der bei weitem bevorzugte, so machte man doch hin und wider den Versuch, auch in einer anderen Sprache zu reden — zumal die eigene Sprache im Laufe dieser geschichtlich gerichteten Jahrzehnte um all des Forschens in alten Dialekten willen gänzlich verstummte. Namentlich der kunstsinnige und opferfreudige Bayernkönig Ludwig I. ließ es sich angelegen sein, seine Residenzstadt an der Isar auch in kirchlicher Beziehung zu einer wahren Musterkarte der geschichtlichen Stile zu machen. Er ließ eine altchristliche Basilika nach italienischer Art nachbilden und von Ziebland die Basilika des heiligen Bonifazius errichten, einen großen fünfschiffigen Bau mit 66 Marmorsäulen und offenem, reich vergoldeten Dachstuhl. Die Allerheiligen-Hofkirche mußte Klenze im byzantinisch-romanischen Stil nach Motiven der Markuskirche in Venedig und vor allem der Capella palatina in Palermo erbauen. In der Vorstadt Au errichtete Ohlmüller die Mariahilfkirche als dreischiffige Hallenkirche in frühgotischem Stil. Und in der von Gärtner aufgeführten Ludwigskirche klingen italienisch-romanische Töne nach.

Die Geschichte des protestantischen Kirchenbaus schloß sich der allgemeinen Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts aufs engste an. Das war naturgemäß, aber hier von besonderem Übel. Denn wenn die katholische Kirche auf die Kunstweise des Mittelalters zurückgriff, so kehrte sie eben doch nur in ihre eigene Vergangenheit zurück. Wenn aber die evangelischen Gemeinden für christlich und kirchlich nur die Stile gelten lassen wollten, die vor der Reformation der künstlerische Ausdruck des Zeitempfindens waren, also vor Luther und Zwingli, so brachen sie schlechthin mit ihrer eigensten Vergangenheit und verleugneten mit einer geradezu unbegreiflichen Blindheit alles, was ihre eigenen Väter in dieser Beziehung ersonnen und geschaffen hatten.

Man kann, wie wir sahen, schon von den ersten Tagen der Reformation an leise Spuren einer selbständigen und evangelisch-eigenartigen kirchlichen Bauweise wahrnehmen. Dieser Drang, sich auszuleben und Eigenes zu gestalten, hatte von Geschlecht zu Geschlecht zugenommen, und das 18. Jahrhundert war voll von Bestrebungen gewesen, sich in einer wirklich protestantischen Kirchenbaukunst zu betätigen, und köstliche Leistungen von mustergültigem Werte waren damals erstanden. Das war nun mit einem Schlage vorüber. Man schielte über die eigene Vergangenheit hinweg nach den Kathedralen des Katholizismus, aus denen die Väter einst geflohen waren und schämte sich dessen, was seit drei Jahrhunderten in der eigenen Mitte treuherzig erdacht und mit künstlerischer Unbefangenheit echt evangelisch gebildet worden war. Die schönen Kirchen der protestantischen Barockzeit wurden verachtet und geschmäht, aber man begeisterte sich für die dämmernde Zauberpracht der alten Dome mit ihren Säulenwäldern und bunten Fenstern, vor allem mit ihrem prächtig schimmernden Priesterchor, über dem eine geheimnisvolle Weihe lag. Man berauschte sich an allerlei ästhetischen Gefühlen und schönen Formen und vergaß, daß ein evangelisches Gotteshaus nicht nur stets würdig, sondern auch zweckmäßig gestaltet sein müsse und deshalb ganz von selbst grundanders auszusehen habe als eine katholische Kirche. Denn ist Kultus und Liturgie in beiden Bekenntnissen voneinander gänzlich verschieden, so müssen auch die Räume, die für diese Gottesdienste geschaffen werden, in Anlage und Aufbau weit voneinander verschieden sein.

Den Sieg der protestantischen Gotik führte in Deutschland die Nikolaikirche in Hamburg herauf, die nach einem scharfen

Wettbewerb von dem Engländer Scott 1846—1863 als mächtige Kathedrale aufgeführt wurde. Seitdem galt es in den maßgebenden kirchlichen Kreisen für ausgemacht, daß eigentlich nur die Gotik für protestantische Kirchen in Frage kommen könnte, und daß auf jeden Fall die mittelalterlichen Kathedralen die eigentlichen Vorbilder für evangelische Gotteshäuser sein müßten. Man sah dabei freilich allmählich ein, daß man auf die nun verpönten Emporen doch nicht ganz verzichten könne, gestaltete die Querschiffe möglichst breit und kurz, legte unter die Vierung einen saalartigen Hauptraum, der sich der Zentralanlage näherte, aber von den Grundforderungen des alten Kathedralstils ging man doch noch nicht ab; auch dann nicht, als man die Gotik als einzig kirchenwürdigen Stil etwas überdrüssig bekommen hatte und nun auch noch die romanischen Formen, ja selbst die der italienischen Renaissance heranzog; wofür die romanische Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin und der in derber Renaissance errichtete Dom ebenda die umfangreichsten und abschreckendsten Beispiele zugleich sind, da sie den eigentlichen Zweck des Gebäudes, die Benutzung für den evangelischen Gemeindegottesdienst, in der Hauptanlage gänzlich beiseite lassen und den alten Kathedralstil nur mühsam für den protestantischen Kultus zurechtgequält haben. Man soll aber nicht ein Bauwerk von außen nach innen errichten, sondern soll zunächst seinen Zweck im Auge haben, ehe man an das äußere Kleid und den Schmuck denkt.

Natürlich mußten im lieben deutschen Vaterlande alle diese stilvoll-romantischen Gedanken von der einzigartigen Kirchlichkeit der mittelalterlichen Stile, von der Verwerflichkeit der Kanzelaltäre, von der Häßlichkeit der Emporenbauten usw. auch fein säuberlich „auf den Begriff" gebracht werden. Ihr Niederschlag sind allerlei Leitsätze, Regulative und Ratschläge gewesen, die seit den fünfziger Jahren von Kirchentagen und Kirchenkonferenzen beschlossen wurden, wobei denn die jeweilige neue Fassung immer gegen die vorige eine kleine Milderung und Erweichung erfuhr, wie es dem von der romantischen Stimmung sich allmählich entfernenden, nach eigenen Gedanken hin fortschreitenden neuzeitlichen Bewußtsein entsprach. Denn mittlerweile war trotz aller kirchenregimentlichen Befehle die Zeit fortgeschritten und verlangte an Stelle der romantischen Zauberstimmung auch für den protestantischen Kirchenbau das Zweckmäßige und Würdige.

* * *

Auch in die Malerei zog die romantische Stimmung ein. Die jungen Künstler wurden es müde, dem alten Manierismus der Zopfzeit und dem neuen des Klassizismus ihre Kräfte zu opfern, sie strebten nach Freiheit und Wahrheit und suchten den Staub der akademischen antiken Schule, dem Krame bloßer Kunstregeln und abgezogener Begriffe zu entfliehen. Sie versenkten sich andächtig in die liebevolle Beobachtung der Natur, ihrer großen Erscheinungen wie ihrer unscheinbarsten Lebensäußerungen. Und wenn der Klassizismus nach höchster schönheitsvoller Vollendung gestrebt hatte, so wollten die Romantiker nun ihre Ehrlichkeit und Natürlichkeit durch naive, oft bis zum Ungelenken primitive Formen beweisen. Der stilisierenden klassizistischen Kunst mit ihrem Idealschönen setzte man die sorgfältig ausführende Kleinmalerei des Mittelalters entgegen. Diese jungen Meister wanderten alle nach Rom, wo sie fanden, daß die höchste Einfalt und Göttlichkeit nur in der Kunst vor Raffael zu sehen sei, denn schon der große Urbinate habe zuviel Sinnliches und Anmutiges in seine Bilder gemalt. Aber Fra Angelico sei der höchste Meister, dem man in naiver Schlichtheit und inniger Frömmigkeit nachschaffen müsse. Im verlassenen Kloster von San Isidoro ließ sich die junge Schar nieder, hauste in den Zellen der Mönche und schaute verächtlich auf die Schar der in weltlich-heidnischem Tun versunkenen römischen Künstler herab. Da kam für sie der Spottname Nazarener auf. Und etliche unter ihnen wurden von der überirdischen Schönheit des mittelalterlichen Glaubens und von den weihevollen Formen des römischen Kultus so begeistert, daß sie in ehrlicher Schwärmerei wähnten, die Heiligen besser malen zu können, wenn sie zu ihnen beteten, und sind so zum Katholizismus übergetreten.

Etwas fremd in diesem hoffnungsfrohen Kreise blieb der Größte des jungen Geschlechts, Peter Cornelius (1783—1867). Man hat ihn mit gutem Rechte den größten deutschen Kirchenmaler des 19. Jahrhunderts genannt, obgleich er eigentlich gerade kein Maler war, denn er verschmähte allzu sehr den Reiz der Farben. Aber er war ein gewaltiger dichterischer Geist und kühner Zeichner, dabei voll kräftigen Könnens, eine volle „Natur". Ihm kam es bei seinen Darstellungen vornehmlich auf die Größe der Gedanken an. Er wollte die Leute, die seine Bilder sahen, belehren und veredeln und geheimniste eine ungemeine Menge von tiefsinnigen Beziehungen hinein. Er war in der katholischen

Kirche geboren und blieb ihr mit frommem Sinn und milder Treue zugetan, auch als er zum Maler des protestantischen Königshauses nach Preußens Hauptstadt berufen wurde. Wenn nun auch die tiefste Religiosität allein nicht zur Kunst befähigt und die höchste Weisheit noch lange kein Bild gibt: er war doch eben noch mehr als fromm und weise, er war wirklich ein Künstler und stellte seine großen Gedanken in all der Herbheit dar, in der er sie innerlich schaute. Und so hat er es wagen dürfen, in der Ludwigskirche zu München ein jüngstes Gericht zu malen, dem man die christlich-italienische und mittelalterlich-romantische Abstammung wohl ansieht, und das man doch als das selbständige Werk einer großen künstlerischen Kraft bezeichnen muß.

Cornelius ist trotz aller ehrfürchtigen Bewunderung, die man ihm zollte, einsam geblieben. Eine eigentliche Schule hat er nicht hinterlassen, und volkstümlich wurde er nicht. Das widerfuhr vielmehr den kleineren Geistern, die fortan in Rom, in München und vor allem in Düsseldorf gemalt haben. Ihr bezeichnendster und erfolgreichster Meister ist Friedrich Overbeck (1789—1869) geworden, der Sohn der Hansestadt Lübeck, der in Rom zur katholischen Kirche übergetreten ist, von weichem frommem Gemüte, eine reine Seele voll tiefsten Ringens. Er ist in seiner sinnig romantischen Weise, mit der er die träumerischen Gestalten des Florentiner Malermönchs für die Gegenwart wiederholen wollte, recht eigentlich der Vater jener weltflüchtigen, unsinnlichen Kunst geworden, die bis heute in den weitesten Kreisen als die eigentlich fromme gilt. In dieser gläubigen Kunst muß jede Kraft ängstlich vermieden werden, die schöne Linie, der strenge Aufbau, die innige Empfindung allein tut es. Ängstlich gilt es, die geheiligte Überlieferung zu wahren, die von den Präraffaeliten zu dem großen Urbinaten selbst und von ihm durch die Vermittlung seiner Nachtreter von Geschlecht zu Geschlecht auf die Nazarener der jüngsten Vergangenheit übergegangen ist. Da ist kein Verlassen dieser Bahn gestattet, kein eigenes Schauen, kein selbständiges Beobachten der Natur: alles ist bei jedem biblischen Vorgang, bei jeder heiligen Gestalt streng vorgeschrieben, die gebundene Lehrüberlieferung steht hoch über der freien Empfindung, die Tradition gilt mehr als das eigene Kunstschaffen des einzelnen. Eine unerträgliche Unwahrhaftigkeit lastet auf dieser ganzen frommen Malerei, wie sie nun fast ein Jahrhundert lang vom großen Publikum und der hohen Geistlichkeit gebiete-

risch gefordert wird. Natürlich haben sich darum ernstere und gewissenhafte Künstler selbständiger Art von dieser kirchlichen Kunst ganz fernhalten müssen, denn wenn einer von ihnen wagte, einen biblischen Vorgang so darzustellen, wie er ihn selbst innerlich erschaute, und nicht, wie die Kirche und der von ihr regierte herrschende Kunstgeschmack das vorschrieb, dann erhob sich unter den geistlichen Würdenträgern und den wirklich kirchlich gesinnten Gemeindegliedern ein Sturm des Widerspruchs: das sei keine Kunst mehr, es mangle der Idealismus, es fehle das Schöne. Und mit diesem ein für allemal reglementierten „Schönen" meinte man ein ganz bestimmtes Menschengebilde mit langen Nasen, weichen Zügen, innig sentimentalen Augen, wallenden wohlpomadisierten Locken, gut gepflegten langen Bärten, feierlich gemessenen Gebärden und schön geschwungenen bunten Faltengewändern aus weicher Wolle. Solcher Gestalten etliche mußten in wohlkomponierte Gruppe, wie man sie auf dem Theater sieht, zusammengeschlossen werden. Wer aber glaubte, einmal inneres frommes Leben auch aus häßlichen Köpfen und arbeitsgebeugten Gestalten herausleuchten lassen zu sollen und bei der Zusammenfügung seiner Figuren nicht auf die symmetrisch abgewogene Gruppierung, sondern auf die Natürlichkeit des Vorgangs zu achten, der wurde in Acht und Bann getan. Denn schön sei nur, was weich und süß ist, schön nur, was seit Jahrzehnten in immer gleicher Weise dargestellt wurde als ein zweiter, dritter, zehnter Aufguß raffaelitischer Gestalten. Die Folge davon war eine blutleere Armseligkeit fast der gesamten Kirchenmalerei im 19. Jahrhundert und ein durchaus verbildeter Geschmack des Publikums, das eine wahre Abscheu und Angst bekam vor allem, was der bequemen Schablone entwich, dieser Schablone der Schönheit, die zu genießen freilich leicht genug war, und deren Gemälde keine Rätsel aufgab und keine Seelenbeklemmung verursachte.

* *
*

Die Gegenwart stellt den Gegenschlag dar gegen die Romantik in der Kirchenbaukunst und in jener religiösen Malerei und Bildnerei, die aus der gleichen Stimmung heraus geboren wurde. Das Alte ist wieder einmal vergangen, eine Stilepoche hat sich ausgelebt, ein neues Stilzeitalter ist im Werden begriffen.

Das geht natürlich nicht ab ohne heißen Kampf und kann nicht abgehen ohne einige Ungerechtigkeit gegen die soeben vollendete Vergangenheit. Aber es muß die Losung bleiben, daß zunächst einmal die Fesseln gesprengt werden, die den Geschmack des letzten Jahrhunderts in seine Ketten gelegt hat. Es muß wieder einmal der Ruf nach künstlerischer Freiheit ertönen. Und so treu und sorglich man auch die Geschichte früherer Kunstsprache und namentlich die der Heimat studieren mag: von den Formen verflossener Tage kommt nie und nirgends das Heil. Es muß vielmehr gebildet werden, wie man selbst schaute. Der Kunst- und Künstlergeschichte haben wir nun genug, wir lechzen nach Künstlern selbst. Und das wird der beste Ertrag dieses geschichtlichen Rückblicks sein, wenn er uns lehrt, daß hier ein einziges Leitbild im steten Wechsel und Wandel begriffen ist, und daß jedes wirklich schöpferische Zeitalter immer wieder von neuem aus seiner Seelenstimmung heraus nach seiner Erkenntnis und mit seinem eigenen Können die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes sowohl wie die Bildung der religiösen Gestalten neu geschaffen hat. So gilt es sowohl auf dem Gebiete des Kirchenbaus wie der Kirchenmalerei und Bildnerei, der Freiheit eine Gasse zu bahnen.

Der Kirchenbau soll endlich befreit werden von den Ketten der vergangen Stilformen, in denen er beim Neubau oder bei der Erneuerung zu schmachten pflegt. Es gibt keinen kirchlichen Stil, der als solcher kirchlich wäre. Es gibt nur einen Zeitstil, in dem jeweils nicht nur die Gotteshäuser, sondern auch die Rathäuser und die Wohnhäuser errichtet worden sind. Für die Kirche kann letztlich jede Formensprache verwendet werden, wenn es nur eine wirklich eigene Sprache ist. Aus der Menge der vergangenen Formen irgendeine oder zwei beliebig auszuwählen und zu sagen: hier ist Christlichkeit und kirchliche Würde allein, das geht nicht an. Haben die Vorväter romanische Burgen und Kirchen, gotische Ratsstuben und Kirchen, Renaissanceschlösser und -kirchen, Barockhäuser und -kirchen gebaut, so soll ein neues Geschlecht auch den Mut haben, in seiner eigenen Sprache nicht nur Warenhäuser und Krankenhäuser, sondern auch Gotteshäuser zu bauen. Alle Wiederholung verflossener Formen ist vom Übel und muß verpönt werden. Frei schaffe der Künstler für seine Aufgabe auch den eigenen Ausdruck. Diese Erkenntnis fängt nachgerade an, sich durchzusetzen. Aber sie fängt erst an. Und noch

genug Bauförderer und Bauherren gibt es, für die die alte lügnerische Gleichung: kirchlich = mittelalterlich noch immer besteht. Aber noch für ganz unerhört gilt jene andere Forderung: auch bei Erneuerungen die eigene Sprache der Zeit zu reden. Noch immer quält man sich ab, gotische Kirchen in sogenanntem gotischem Stil zu renovieren und für romanische Gotteshäuser bei den nötigen Ausbesserungs- und Ergänzungsarbeiten sogenannte romanische Formen anzuwenden. Wieviel ehrlicher und gläubiger sind doch alle jene verflossenen Geschlechter gewesen, die mutig und unbefangen auch bei Kirchenerneuerungen so redeten, wie ihnen der Schnabel gewachsen war und darum mit schönstem Erfolg eine begonnene romanische Kirche ruhigen Muts gotisch vollendeten und auf unvollendete gotische Türme eine Renaissancehaube setzten. Gerade aus dieser urwüchsigen Mischung der Stile stammt der unendliche Schönheitsreiz so vieler alter Bauten. Was wir in mühselig ausgeklügelter Art scheinbar als stilecht um der scheinbaren Stileinheit willen an gotischen und anderen Formen angeklebt haben, ist unendlich häßlich und stets betrügerisch, denn wir sind weder im Bauen noch im Bessern Kinder des Mittelalters, dessen Sprache wir höchstens mit der Kunstfertigkeit nachzureden wissen, mit der ein gelehriger Papagei die Worte seiner Herrin nachplappert.

Es ist nun vielleicht ein Vorzug des Katholizismus, daß für seine Gotteshäuser zwar die Ausdrucksformen mit dem Wechsel der Zeitalter sich wandeln, daß aber für die Grundanlage seiner Kirchen seit dem frühesten Mittelalter sich ein Grundriß ausgebildet hat, der für den Kultus dieses Raums mit höchster Zweckmäßigkeit geeignet ist. Der Protestantismus beweist auch hier seine größere Freiheit, daß er an bestimmte bauliche Grundrißanlagen nicht gebunden ist. Und er hat im letzten Jahrhundert zu seinem Schaden und Schrecken erfahren, wohin es führt, wenn man den evangelischen Kirchenbau an Regulative schmieden will, noch dazu an solche, die nicht an die eigene Entwicklung, sondern an das vorreformatorische Mittelalter anzuknüpfen suchen.

Als Hauptwortführer einer neuen Bewegung sind der Theologe Sulze und der Kunsthistoriker Gurlitt anzusehen. Sie haben eifrige beredte Nachfolger unter den Baumeistern und Pfarrern gefunden. Und heute ist's doch dabei, daß die Erkenntnis wieder Gemeingut werde, wie ein protestantisches Gotteshaus von dem der Katholiken grundverschieden sein müsse. Man knüpft

darum wieder dort an der geschichtlichen Entwicklung des protestantischen Kirchenbaus an, wo sie durch die Romantik jäh unterbrochen worden ist. Seitdem hat man wieder das Hauptgewicht auf den zusammenfassenden Gemeinderaum gelegt, vielfach auf besondere Choranlagen verzichtet und Kanzel und Altar wieder gemeinschaftlich in die Hauptachse der Kirche gelegt, wie das im 18. Jahrhundert geschah. Und ebenso hat man in vielen neuen Kirchen Orgel und Orgelchor im Angesicht der Gemeinde aufgestellt, wie das auch schon eine Zeitlang Sitte gewesen ist; nur bemüht man sich heute, diese Stätten der Musik nicht wie einst hoch über der Kanzel, sondern hinter ihr, nur wenig über dem Kirchenfußboden des Altarplatzes anzubringen, um auch die Sänger nicht von der Gemeinde auszuschließen, sondern sie mit ihr möglichst eng zusammenzufassen. Auch da, wo man von solchen heute als radikal bezeichneten Änderungen, die doch nur zumeist eine pietätvolle Rückkehr zur Väterssitte sind, noch nichts wissen will, wo man also an einem wirklichen Chorraum mit seitlicher Stellung der Kanzel und Anlage der Orgel im Rücken der Kirchenbesucher festhalten zu müssen glaubt, ist man doch immer mehr zu einer möglichst engen Zusammenscharung der Gemeinde fortgeschritten, hat die Kirchen möglichst verkürzt und verbreitert und auch da eine Art Zentralanlage erstrebt und erreicht, wo man von der kostbaren und häufig unakustischen Kuppelkrönung abgesehen hat. Jedenfalls beginnt man heute, sich von dem romantischen Drang nach Stil und Stimmung loszumachen und vielmehr die Ehrlichkeit und die Ehrfurcht zu Worte kommen zu lassen, die Ehrfurcht vor dem Vätererbe und die Ehrlichkeit in der starken grundlegenden Betonung des Zweckgedankens. Unsere Baumeister suchen so zweckmäßig und wahr zu bauen, wie die Gemeinden es für ihren besonderen Gottesdienst bedürfen. Trotzdem werden immer wieder die beiden Gefahren drohen, die das protestantische Kirchengebäude entweder zu einer einseitigen Hervorhebung des Altars oder der Kanzel drängen. Die mehr mystisch gerichteten Gemüter bevorzugen einen eigenen, im Dämmerscheine farbiger Fenster glänzenden Chorraum mit einem Abendmahlstisch, der durch seine Anlage und Ausstattung die Augen des Eintretenden sofort auf sich zieht und sich als Höhepunkt des ganzen Raumes darstellt. Da doch ein solcher Altar als besonders ausgezeichnete Gnadenstätte durchaus unevangelisch ist. Dagegen haben die verstandesklaren Geister gern den Kirchenraum so zu einer Stätte

des Worts umgestaltet, daß er schließlich in trockner Nüchternheit mehr den Eindruck eines Lehrsaals als einer Andachtsstätte bot. Aber man wird des Altars nicht entraten können, weil das Bedürfnis nach einer Stätte für das Symbolische sich immer in der Kultusgeschichte unbezwingbar offenbart hat, wie denn der Sinn für das Schöne, Stimmungsweckende der Musik und des Schmucks der bildenden Künste unter den Protestanten eine sorglichere Pflege bedürfen wird, als ihr gemeinhin zuteil wird. Die beiden Entwicklungslinien der Kultgeschichte, die über die Tempel und Altäre der verschiedensten Religionen und über die Philosophenschulen und Synagogen hinweg durch die Jahrhunderte zogen, sind in der alten Basilika der Christengemeinde einst sehr glücklich zusammengefaßt worden. Diese Verbindung von Altar und Kanzel wird beibehalten werden müssen, damit nicht das lehrhafte Wort oder das sinnbildliche Handeln einseitig hervorgehoben werde. Aber innerhalb dieser Beschränkungen und all der Anforderungen, die der bestimmte Gottesdienst einer bestimmten Gemeinde an ihr Erbauungshaus zu stellen hat, muß dem Baumeister volle Freiheit seines künstlerischen Schaffens gelassen werden. Erst dann werden wir wieder dahin kommen, eine eigene selbständige protestantische Kirchenbaukunst zu erhalten, die die Formen ihrer Sprache dann ganz selbstverständlich den künstlerischen Ausdrucksmitteln der Gegenwart zu entnehmen haben würde.

* *
*

Der Baumeister hat das Gemeindehaus einer bestimmten Gemeinschaft im Auge, wenn er religiöse Kunst schafft, also Bauten für kirchliche Zwecke schafft. Der Maler und Bildhauer ist bei seinem Schauen und Schaffen von der kirchlichen Nutzbarmachung seiner Werke unabhängig. Er sieht die Seelenregungen frommgestimmter Menschen mit seinem Blick, er schaut im Geist die Vorgänge heiliger Erlebnisse und Geschichten der Vergangenheit mit seiner Phantasie, und er sucht nun solche Geschehnisse und Erfahrungen mit den Mitteln seiner Kunst zu gestalten. An Kirchenausschmückung denkt er dabei nicht. Wohl aber haben die Gemeinden sich nie entgehen lassen, die religiösen Gemälde und Bildwerke ihrer Meister zum Schmuck ihrer Gotteshäuser

zu verwenden. Und es ist eine Ehrenpflicht der Kirchengemeinden, dem Schaffen ihrer Künstler eine Stätte in den gottesdienstlichen Räumen zu gewähren. Es wird darum die Gemeinde von heute ihren künstlerischen Beruf erst dann erfüllt haben, wenn sie nicht nur den Werken jener Künstler einen Platz gewährt, die in der alten „idealistischen" Weise malen und meißeln, sondern wenn sie auch die Schöpfungen unserer neuen „realistischen" Meister in ihre Kirchen aufnimmt. Denn es kann sich doch niemand der Erkenntnis erwehren, daß die geheiligte romantische Überlieferung des 19. Jahrhunderts einen Rückschlag erfahren hat, daß man es satt bekommen hatte, immer nur mit gebundener Marschroute die religiösen Erscheinungen zu gestalten und sich des eigenen inneren Schauens und des persönlich wahrhaften Schaffens zu enthalten. Es sieht nun einmal jedes Geschlecht die Umwelt mit anderen Augen an. Und des Künstlers hohe Pflicht ist es, für das innere Erleben seiner Lebensgenossen den rechten künstlerischen Ausdruck zu finden, und mehr noch: durch die eigensten Erfahrungen und deren schöpferische Betätigung die Gefährten der Zeit zu neuem Sehen anzuleiten, sie mit neuen Schönheitswerten zu bereichern und sie zu neuer Höhe des Schauens fortzureißen. Das kann nicht ohne Widerspruch geschehen. Denn die Menschen hängen am Altgewohnten, Überkommenen, sonderlich auch in der Religion als der konservativsten Lebensmacht. Wenn dann neue Meister erstehen, die nicht mehr mit dem Auge der alten Klassiker und ihrer eigenen Lehrer die Natur schauen wollen, sondern selbst sehen, persönlich bilden wollen, dann werden freilich ungewohnte Bilder und Gestalten geschaffen, die das Tagesgeschlecht zunächst so herb und unverständig anmuten, daß man darüber nur zu schelten weiß. Meister, die neue Werte schaffen, sind selten alsbald von ihrer Zeit verstanden worden. Rasch gebilligt wird stets das Platte und Glatte, das Gefällige und Gefallsüchtige, auch in der Kunst. Wer aus unbekannten Tiefen schöpft, darf des Verdammungsurteils sicher sein. Nur daß der Große, wenn er beharrlich bei seiner Eigenart bleibt, allmählich doch den Geschmack seiner Zeitgenossen zu wandeln vermag. Schließlich drängt er dem widerwillig entgegenstrebenden Geschlechte das eigene Sehen oder doch den Sinn für das Neue machtvoll auf, und der eben erst noch als ein ruchloser Neuerer und Verderber des Heiligen geschmäht wurde, wird dann als Meister anerkannt und gefeiert, während so mancher Künstler,

dessen Werke rasch den allgemeinsten lautersten Beifall fanden, vergessen wurde, noch ehe er gestorben war, weil sein Schaffen nicht wahr und echt gewesen ist. Das Echte schafft sich nur langsam Bahn. Wie stand das große Publikum (und die Schar der Berufskritiker) jenen fremden herben Bildern fern, die Eduard von Gebhardt und Wilhelm Steinhausen gestaltet haben. Aber schon beginnt es, an diesen Werken wirklichen Gefallen zu finden, die doch der altgewohnten sanften, schmeichlerischen Glätte völlig entbehrten und soviel kräftige Herbheit atmeten. Und vollends unsere Großmeister religiöser Kunst: Hans Thoma, Fritz von Uhde und Max Klinger sind verhöhnt und verschimpft worden, als sie zu schaffen wagten, wie ihnen selbst der Sinn der Kunst und der Religion aufgegangen war, nicht mehr Enkelsöhne vergangener Meister, nicht mehr Romantiker, Idealisten, Präraffaeliten, sondern Eigenschöpfer, „Selberaner". Sie aber sind unverdrossen sich selbst treu geblieben, und schon haben sie angefangen, der widerstrebenden Welt die eigenen Augen und damit das innerliche Mitempfinden und die Freude am neuen Schönen aufzuzwingen. Daß es ihnen gelingen möge, immer mehr Leute zur Erkenntnis zu bringen, daß nicht im mühsam angequälten Nachempfinden, sondern in der eigenen Phantasie und Gestaltungskraft für alle Zeiten das Heil der Kunst liegt, muß ihr weiteres Streben und ihrer Anhänger Bemühen sein. Es ist der Pfad, den Grünewald eingeschlagen hat, den Dürer ging, den Rembrandt wanderte; er entspricht dem deutsch-protestantischen Wesen am besten.

Natürlich sind auch die Meister einer neuen Kunstauffassung und einer bisher unbekannten Kunstsprache die Kinder ihrer Zeit und von deren Anschauungen abhängig. So stand die Romantik mit der Wiederbelebung der alten Kirchenlehre im engen Bunde. Und die Meister der Gegenwart hängen mit dem Aufkommen der historisch-kritischen Theologie und der großen sozialen Probleme zusammen. Ein Blick auf das Christusbild der Vergangenheit und der heutigen Zeit erhärtet das. In den Tagen der Romantik malte man den Erlöser als das fleischgewordene Gotteswort in Gestalt eines durch Schönheit und seelischen Gehalt überragenden, sieghaft göttlichen Menschen. Jetzt, wo das Gefühl durch die Kritik geschärft ward für das zeitlich Bedingte auch dieser Persönlichkeit, wo der Glaube an die wunderbare Geburt und die metaphysische Gottessohnschaft fiel, war es den Malern nicht mehr

möglich, eine Gestalt in Himmelsfernen zu bilden, sondern sie schufen den Erdensohn, der in der Vollendung seines Menschentums seine Göttlichkeit dartat. In den Zeiten, da die Menschenwürde sozusagen beim dritten Stande aufhörte und die Kunst mehr nur eine Sprache der Gebildeten war, da mochte man seine Seele gern in eine gemalte Welt der anmutvollen Schönheit und des Geistes tauchen. Heute, wo der vierte Stand nach oben gekommen ist, und die Gemüter allenthalben von den großen wirtschaftlichen Fragen erfüllt sind, wo die Augen mit geschärftem Blicke rings das Harte, Häßliche und Kämpfende sehen, da war es natürlich, daß auch der gemalte Welterlöser und Sünderheiland etwas von der ungelenken Herbheit der kleinen Leute bekam, daß man ihn seiner strahlenden Himmelsherrlichkeit entkleidete und in die Reihen der Proletarier oder doch des Volks zog. So haben's unsere Maler getan. Getreu der alten Erfahrung, daß noch immer jedes Zeitalter die Heilandsgestalt so dargestellt hat, wie gerade ihm dieses Bild erschien, als der Ausdruck seiner eigenen Wünsche und Glaubensvorstellungen. Wenn man darauf mit kritisch kühler Einsprache meint: das sei nicht der echte, nicht der ganze Christus; in dieser niedrigen Kleinbürgerlichkeit und Armeleutfreude sei das Wesen Jesu nicht zu erschöpfen, so mag das ja richtig sein. Aber es ist noch nie einer Zeit gelungen, den ganzen Christus darzustellen. Dazu ist diese Persönlichkeit viel zu reich. Wie man das Wesen des Christentums nicht auf eine kurze begriffliche Formel bringen kann, weil diese Religion sich in unendlicher Mannigfaltigkeit dem Bedürfen jedes Geschlechts erhebend und tröstend anzupassen weiß, so ist auch der ganze Jesus nicht von *einem* Maler, nicht einmal von einem Zeitalter zu bilden. Wer neben dem Menschenfreund und herablassenden Sünderheiland den sieghaft trotzigen Helden sehen, und außer dem, der die Mühseligen und Armen zu sich kommen heißt, auch gern ein Abbild des geduldig und herrlich Hoffenden zu schauen begehrt, der wird ja heute bei den Bildern und Gestalten der echten Meister zu kurz kommen. So mag er sich das Bild des Gottessohns und Menschenhelden aus der Kunst vergangener Tage suchen. Wir mögen's erhoffen, daß unter uns auch der erstehe, der neben dem Irdisch-freundlichen und Menschlich-leidenden den Siegreich-lebenden und Welterlösenden darzustellen verstände, aber darauf rechnen können wir nicht. Jesu Gestalt gleicht dem Sonnenlichte, das sich im Regengewölk als Regenbogen in viele Farben zerlegt. Jedes Zeit-

alter zeigt eine Farbe; im schönen Verein aller dieser glänzenden Töne offenbart sich die überwältigende Größe des Heilandsbildes. Darum sind auch solche geschichtliche Rückblicke nicht zu entbehren, wie wir sie hier vorgenommen haben. Nur daß wir uns durch diese Werke der Vergangenheit den Blick für das Gegenwärtige nicht trüben lassen sollen. Vielmehr wollen wir uns freuen, wenn unter uns Meister erstehen, die das Sehnen unserer Zeit im religiösen Bildwerke zu gestalten befliſſen und befähigt sind.

Namen- und Sachregister.

Aachen, Palastkapelle 48.
Abendland 34, 36, 39, 41, 48, 52, 64.
Abendmahl 23, 26, 30, 88.
Agnes, Heilige 32.
Albert der Große 64.
Albrecht von Bayern 103.
Alexandrien 10.
Alfresko 14, 38, 39.
Altar 22, 25, 26, 30, 31, 35, 36, 43, 44, 49, 53, 58, 62, 64, 65, 68, 79, 80, 94, 95, 102, 106, 109, 110, 111, 126, 129.
Altarhaus 53.
Altertum 8, 10, 42.
Ambon 31.
Amiens, Kathedrale 70.
Amphilochios von Ikonium 34.
Amsterdam, Lutherische Kirche 125.
— Noorderkirche 125.
— Zuiderkirche 125.
Angelico da Fiesole 89, 136.
Antipendia 62.
Antike 50, 59, 60, 94, 128.
Antike Kunst 3, 10, 17, 41.
Antimensium 43, 44.
Apsis 27, 30, 32, 33, 35, 49, 53, 54, 55, 129.
Apulejus 14.
Architrav 29.
Archivolt 29.
Arcisse de Caumont 51.
Asklepius 21.
Assisi, Franziskanerkirche 87.
Athanasius 26.
Athos, Berg 45, 47.
Atrium 24, 29.
Augsburg, Dom 62.
— Grabkapelle der Fugger 108.
— St. Annakirche 108.
Augustin 4, 19.

Bach, Joh. Seb. 126.
Backstein 28.
Bähr, Georg 126.
Barockstil 32, 111 ff.
Basilika 21 ff., 42, 48, 49, 53, 55, 57, 58, 68.
Baukunst 7, 42, 52, 83, 113, 128.
Belgien 118.
Bema 43.
Benediktiner 63.
Berlin 62, 95.
— Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-
— Werderkirche 129. [kirche 135.
Bernhard von Clairvaux 4.
Bernini 113.
Bernward von Hildesheim 60.
Bettelorden 63.
Bilderchroniken 95.
Bilderfeindschaft 100.
Bilderkreis, bacchischer 14.
— des Mittelalters 73.
Bilderstreit 4, 45, 50.
Bilderstürmerei 50, 99.
Bilderverehrung 4, 46, 50, 100.
Bildhauerei 36, 77.
Bildnerei 58, 59, 85, 93, 114, 127.
Bildsäulen 36, 37.
Bologna 115.
Botticelli, Sandro 90.
Bramante 85.
Brandenburg, Dom 57.
Braunschweig, Dom 57, 61.
Brauweiler, Kapitelsaal 61.
Brückenberg im Riesengebirge 58.
Brügge, Ursulaschrein 95.
Brunelleschi 85.
Brüssel 95.
Buchmalerei 51, 62.
Byzantinische Kunst 40 ff., 75.
Byzanz 40, 46, 47.

Cäcilia 23.
Calvin 100.
Campagna 12.
Canterbury, Englische Mutterkirche
Caracci 115. [58, 70
Carlsfeld, Kirche 126.
Cäsarea Philippi 2.
Celsus 19.
Chartres, Kathedrale 70.
Chiaveri 124.
Chiusi 10.
Chor 49, 50, 63, 68, 69, 71, 73, 108, 110, 111, 126.

Choraltar im Kölner Dom 80.
Chorraum 53, 122, 125.
Chorstuhl 94.
Chrysostomus 20, 26, 46.
Cisterzienser 63, 100.
Clemens von Alexandrien 3, 19, 24.
Confessio 49.
Cornelius, Peter 136.
Correggio 101, 127.
Cranach 106.
Cyprian 26.

Daniel 18, 37.
Dante 81.
Danzig 72.
Darmstädter Madonna 105.
Deckenmalerei 14.
Deckenwölbung 50, 57, 66, 115.
Dekorative Malerei 13.
Deutschland 48, 57, 59, 70, 78, 95, 98, 108, 121, 123, 126, 127, 128.
Diakonikon 44.
Dialektik 64.
Dietenstein, Richard von 65.
Dietrich, Wendel 108.
Diokletian 24.
Domchor in Köln 78.
Dominikaner 5, 63, 72, 100.
Donatello 94.
Dorsmann, Adrian 125.
Dreipaß 69.
Dresden 115.
— Frauenkirche 126.
— Hofkirche 124.
Dresdener Galerie 105.
Dürer 97, 102, 104, 105, 106, 115, 144.
Düsseldorf 137.

Edessa, Kirche 24.
Elfenbein 36.
Elfenbeinschnitzerei 51, 60.
Emailmalerei 47.
Emporen 32, 43, 55, 106, 109, 110, 111, 122, 132, 135.
England 58, 70, 130.
Ephesus 23.
Epiphanias, Bischof von Salamis 4.
Erz 36, 45, 94.
Erzgebirge 72.
Erzguß 60.
Eucharistie 23, 26.
Eusebius 4, 24, 25, 28.
Externsteine 60.
Eyck, Hubert van 95.
Eyck, Hubert und Jan van 95.

Felix 28.
Fiale 69.
Fischer von Erlach 123.
Flandrische Schule 98.
Florenz 58, 82, 93.
— Brancaccikapelle 89.
— Dom 72, 85.
Fossoren 12.
Frankreich 58, 63, 65, 69, 77, 78.
Franz von Assisi 4, 63.
Franziskaner 4, 63, 72, 87, 100.
Freiberg, Dom 60.
Freiburg, Dom 71.
Freskomaler 123.
Friedrich der Weise 98, 103.
Friedrich II., Kaiser 70.
Friedrich Wilhelm III. 130.
Friedrich Wilhelm IV. 58.
Furttenbach, Joseph 124.

Galiläa 2.
Gallienus 24.
Gärtner 133.
Gebhardt, Eduard von 144.
Gegenwart, Kunst der 127, 138 ff.
Gent 95.
Genter Altar 95.
Germanen 47, 48.
Gernrode, Klosterkirche 57.
Ghiberti 93.
Ghirlandajo, Domenico 90.
Giotto (di Bondone) 81, 87, 101.
Glasmalerei 62, 63, 78.
Goethe 5, 104.
Gold 39, 85.
Goldschmiedekunst 51.
Golgatha 53, 105.
Goten 12, 65.
Gotik 54, 62 ff., 83, 84, 87, 88, 96, 98, 130, 134, 135.
Götterbilder, griechische 3, 45.
Göttertempel, griechische 3.
Gräberanlagen 10.
Gregor VII. 52.

Gregor von Nazianz 34.
Gregor von Nyassa 24, 34.
Gregorius Thaumaturgos 24.
Gruftkirche 49, 53.
Grünwald, Matthias 101, 104, 144.
Gurlitt 140.
Gurtbogen 55.
Gurtgesimse 28.
Gurtgewölbe 55, 71.

Hamburg, Michaeliskirche 126.
— Nikolaikirche 134.
Hanau, Reformierte Kirche 111.
Heinrich der Löwe 57.
Helena, Kaiserin 36.
Herrad von Landsberg (Nonne) 62.
Hesekiel 11.
Hieronymus 11, 20.
Hildesheim, Dom 60.
— Michaeliskirche 61.
Hiob 18.
Hippolythus 37.
Hohenstaufen 62.
Holbein 104, 105.
Holzbauten 58.
Holzschnitt 103, 104.
Horn (im Lippischen) 60.
Hortus deliciorum 62.
Humanismus 98.

Ikonostasis 44.
Isenheimer Altar 102.
Isle de France 65.
Italien 48, 58, 72, 97, 107, 112, 123.

Jacopo 98.
Jerusalem 2, 11, 22, 35.
Jesaias 19.
Jesuiten 86, 112, 117, 122.
Jesuitenkirchen 86, 113, 122.
Jesus 2, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 38, 39, 44, 45, 46, 62, 74, 75, 81, 95, 145.
Jesusbilder 4, 18, 19 ff., 37, 38, 73, 88, 92, 100, 116, 120, 128, 144.
Johannes 2, 74, 89, 90, 105.
Jonas 18.
Joseph 89.
Judentum 1.
Julius II., Papst 83.
Jurmakin, Kirche 33.
Justinian 31, 43.
Justinus 19, 23.

Kaiphas 62.
Kanzel 22, 25, 31, 44, 60, 94, 109, 110, 126, 129.
Kapitäl 56, 57, 69.
Karl der Große 48, 50, 51, 62.
Karlstedt 99.
Katakomben 10 ff.
— des Calyxtus 15.
— der Domitilla 13, 14.
Keyzer, Hendrik de 125.
Kiew 45.
Kirchengestühl 110.
Klassizismus 127 ff., 136.
Kleinasien 27, 34.
Klenze 133.
Klinger, Max 144.
Kloster von San Isidoro 136.
Kolmar 96, 102.
Köln 96.
— Dom 71, 78, 80, 130.
— Malerschule 79.
Kömeterien 10.
Konstantin der Große 11, 18, 24, 26, 27, 31, 32, 36, 39, 40.
Konstantinopel 36, 43, 48.
— Hagia Sophia 42.
— S. Sergius und Bachus 35.
Konzil von Nikäa (II.) 50.
— — Trient 111.
Krabben 69.
Krafft, Adam 97.
Krakau 97.
Kreuz 18.
Kreuzblume 69, 71.
Kreuzgewölbe 55, 84.
Kreuzzüge 61.
Kruzifix 31, 44, 74, 100.
Krypta 49.
Kunstfeindschaft des Christentums 1, 5, 7.
— semitische 46.
Kunstschwärmerei 5.
Kupferstich 103, 104.
Kuppel 33, 42, 84, 85.

Laokoon 21.
Lateranmuseum 37.

Leo X., Papst 83.
Leonardo da Vinci 88, 90, 98, 101, 103, 128.
Lessing 127.
Lettner 44, 106.
Licinius 11.
Lippi, Lippo 89.
Lisenen 29, 56.
Lochner, Stephan 80.
Lübeck 72, 137.
Ludwig I. von Bayern 133.
Ludwig der Fromme 50.
Ludwig XIV. von Frankreich 120.
Ludwig XV. von Frankreich 120.
Ludwig XVI. von Frankreich 120.
Luther 39, 98, 100, 108, 109, 110.

Mabuse 98.
Madonna im Rosenhag 96.
Mailand 10, 34.
— Dom 72.
— S. Lorenzo 35.
— S. Maria delle Grazie 90.
Mainz, Dom 57.
Malerbuch vom Berg Athos 45, 47.
Malerei 58, 59, 78, 82, 85, 96, 114, 127, 136.
Malerschule in Köln 79.
Mansart 121.
Marburg, Elisabethkirche 71.
Maria 18, 44, 45, 46, 61, 62, 74, 75, 76, 80, 88, 90, 92, 95.
Marienaltäre 64.
Marienbilder 75, 100, 116.
Mariendienst 64, 76.
Marienkirchen 32.
Markus 2, 105.
Marmor 12, 30, 37, 39.
Märtyrer 11, 12, 30.
Masaccio 89, 94.
Maßwerk 69.
Matthias 2, 3.
Max, deutscher Kaiser 103.
Maxentius 18.
Medici 82.
Meister des Marienlebens 96.
Meister Wilhelm 80.
Memling, Hans 95.
Mengs, Raphael 127.
Messe 44, 52, 64, 65, 109.
Meßopfer 54.
Meyer, Bürgermeister in Basel 105.
Michelangelo (Buonarotti) 91, 94, 101, 103, 112.
Miniaturen 47.
Minnedienst 76.
Mittelalter 8, 47, 50, 63, 81, 98, 105, 129, 132.
Mosaikmalerei 39, 40, 47.
Moschee 43.
Morgenland 8, 15, 34, 51.
Moskau 45.
München 137.
— Allerheiligen-Hofkirche 133.
— Basilika des hl. Bonifazius 133.
— Ludwigskirche 133, 137.
— Mariahilfkirche 133.
— St. Michaels-Hofkirche 108.
Murillo 113, 116.
Mystik 64, 66, 79, 129.

Narthex 29.
Naumburg, Dom 60.
„Nazarener" 136.
Nazareth 2.
Neapel 10.
Niederlande 116.
Nikolaus V., Papst 83.
Nikomedien, Kirche 25.
Nilas 46.
Noah 18, 99.
Nola, Kirche 28.
Normannen 58.
Normannisch-nordischer Stil 58.
Norwegen 58.
Nowgorod 45.
Nürnberg 80, 97, 98, 107.
— Frauenkirche 80.
— Lorenzkirche 80, 97.
— Malerschule 80.
— Sebaldusgrab 107.

Odysseus 15.
Ohlmüller 133.
Oksident 41.
Orient 39, 41.
Origenes 26.
Orpheus 14.
Orvieto, Dom 72, 89.
Overbeck, Friedrich 137.

Padua, Franziskanerkirche 87.
Palermo 58.
— Capella palatina 133.
Palladio 87.
Pantheon in Paris 121.
— — Rom 33, 121.
Päpste der Renaissance 83.
Paris 63, 65.
— Abteikirche von St. Denis 69.
— Invalidendom 121.
— Kirche der hl. Genoveva 121.
— Madeleinekirche 128.
— Notre-Dame 69.
— Synode 50.
Parma 101.
Paulinus 28.
Paulinzella, Benediktinerkirche 57.
Paulus 3, 25, 105.
Peristylium 24.
Petrarca 81.
Petrus 37, 105, 113.
Photius 20.
Pietismus 5.
Pilaster 84.
Pisa 58.
Pompeji 13.
Portal 57, 58.
Potsdam, Nikolaikirche 128.
Prag 79.
Predigtstuhl 30.
Priscilla 23.
Protestantismus 36, 106, 108, 124.
Prothesis 44.
Prozession 65.
Pugin 130.

Raffael (Santi) 9, 92, 103, 112, 127, 128, 136.
Ramersdorf bei Bonn 78.
Ravenna 27, 28, 33, 34, 38, 39, 40.
— Baptisterium 40.
— Galla Placidia 35.
— Sant' Apollinare in Classe 33.
— San Giovanni in Fonte 35.
— San Vitale 34, 35.
Reformation 5, 81, 97, 98, 100, 101, 108, 110, 114.
Regensburg, Dom 71.
Reichenau 51.
Reims, Kathedrale 70.
Reliquie 44, 53, 64.
Rembrandt 9, 102, 113, 118 ff., 144.
Renaissance 8, 65, 81 ff., 135.
Reni, Guido 115, 127.
Retabula 62.
Robbia 94.
Rokoko 120 ff.
Rom 8, 10, 11, 12, 13, 23, 27, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 48, 60, 82, 112, 137.
— Kirche Il Gesù 86.
— San Clemente 32.
— San Giovanni in Fonte 35.
— San Paolo 32.
— San Pietro 36, 37, 48, 86, 113, [121.
— San Sebastiano 10.
— San Sebastiano 10.
— Santa Costanza 35.
— Santa Maria Maggiore 32.
— Santa Pudenziana 40.
— Santa Sabina 37.
— Santo Stefano rotondo 35.
— Stanzen des Vatikans 92.
Romanischer Stil 47 ff., 51.
Romantik 127, 129 ff.
Roth 126.
Rubens 113, 117.
Rundbogen 66 ff., 85.
Rußland 43, 45.

Sachsen 57, 98.
Sächsische Bildnerschule 60.
Salzburg, Dom 123.
Sansovino, Andrea 94.
Sarkophag 37.
Savonarola 90, 99.
Schinkel 128.
Scholastik 64, 66.
Schongauer, Martin 96.
— Madonna im Rosenhag 96.
Schottland 130.
Schwarzrheindorf, Kirche 61.
Schweden 58.
Scott 135.
Sebaldusgrab in Nürnberg 107.
Siena, Dom 72.
Signorelli, Luca 89.
Simson 120.
Sixtus IV. 83.
Soest, Kirche Maria zur Wiese 62.

Soest, Walpurgiskirche 62.
Solari 123.
Sonnin 126.
Soufflet 121.
Spanien 115.
Speyer, Dom 57.
Spitzbogen 66 ff., 85.
Stabkirchen 58.
Stanzen des Vatikans 92.
Steinbau 33.
Steinhausen, Wilhelm 144.
Stoß, Veit 97.
Straßburg, Münster 61, 62, 71.
Strebewerk 67.
Stucco lustro 123.
Sturm, Leonhard 125.
Stuttgart, Schloßkapelle 109.
Stützenwechsel 50.
Suger, Abt 69.
Sulze 140.
Sybel, L. v. 43.
Synagoge 22, 25, 61.
Synode zu Paris 50.
Syrakus 10.
Syrien 33.

Tafelbilder 47.
Tafelmalerei 62, 79, 94.
Tambour 42.
Tempel zu Jerusalem 2, 3, 22.
Teppichstil 61.
Tertullian 3, 19, 24, 26.
Theatiner 122.
Theodosius II. 31.
Thoma, Hans 144.
Thomas von Aquino 64.
Thorwaldsen 128.
Tiepolo 115.
Tintoretto 93.
Titus 13.
Tizian 93.
Tobias 120.
Tolstoi 5.
Torgau, Schloßkapelle 109.
Tretsch, Albert 109.
Trier, Liebfrauenkirche 71.
Triumphbogen 30.
Troubadour 76.
Türken 43.
Türme 55, 56, 68, 69, 71, 84, 123, 131.
Tyrus, Kirche 28.

Uhde, Fritz von 144.
Ulm, Dom 71.

Valerian 24.
Vandalen 12.
Vasari 85.
Velasquez 113, 116.
Venedig 93.
— Markuskirche 58, 133.
Verona, St. Zeno 57.
Veronikatuch 73.
Vierung 54.
Vignola 86.
Vignon 128.
Virgil 11.
Vischer, Peter 107.
Volastum 58.
Vydt, Jodocus 95.

Wallfahrten 11.
Walther von der Vogelweide 61.
Wandmalereien 38, 47, 61, 78.
Wang, Kirche 58.
Wechselburg (Sachsen) 60.
Weimar, Stadtkirche 106.
Westchor 50.
Westfalen 62.
Weyden, Roger von der 95.
Wien, Dom 71.
— Hofmuseum 105.
— Karlskirche 123.
Wimpfen im Tal, Kirche 65.
Winckelmann 127.
Wladimir der Heilige 43.
Wohlgemuth, Michel 97.
Wölbung 50, 57, 66.
Wolfenbüttel, Marienkirche 111.
Worms, Dom 57.

Zentralbauten 33 ff., 43, 48, 86, 121, 122, 135.
Zeus 21.
Ziebland 133.
Zopfstil 121, 123, 136.
Zwingli 100.

Anthropologie / Hygiene

Menschheitskunde Von Prof. Dr. H. Friedenthal ★

Die Stammesgeschichte des Menschen Von Dr. M. Hilzheimer ★

Rassen und Völker der Erde Von Priv.-Doz. Dr. E. Batrer ★

Grundzüge der Physiologie Von Prof. Dr. Fr. W. Fröhlich ★

Lebensfragen Der Stoffwechsel in der Natur Von Prof. Dr. F. B. Ahrens ★

Gesundheit und Lebensklugheit Von Geh. Medizinalrat Dr. R. Paasch. 2. Auflage ★

Arznei- und Genußmittel, ihre Segnungen und Gefahren. Von Prof. Dr. F. Müller ★

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des tägl. Lebens. Von Prof Dr. P. Schuster. 2. Aufl. ★

Stoffwechsel und Diät von Gesunden und Kranken Von Geh. Medizinalrat Professor Dr. C. A. Ewald ★

Die körperliche Erziehung des wachsenden Menschen Von Privatdozent Dr. G. Hohmann ★

Die Hygiene des männl. Geschlechtslebens Von Geheimrat Prof. Dr. C. Posner. 4. Aufl. ★

Gesundheitspflege des Weibes Von Professor Dr P. Straßmann. 3. bis 4. Auflage. ★

Erdkunde / Geologie
Astronomie / Meteorologie

Das Studium der Erdkunde Geographische Beobachtungen. Von Geheimrat Professor Dr. R. Lehmann ★

Einführung in die erdkundliche Wissenschaft Von Geheimrat Professor Dr. R. Lehmann ★

Geographische Beobachtungen Von Geheimrat Professor Dr. R. Lehmann ★

Erdkundliches Wanderbuch Von Professor Dr. S. Passarge. I Die Landschaft, II Beobachtungen über Tier und Mensch ★

Grundfragen der allgemeinen Geologie Von Prof. Dr. P. Wagner 2. Auflage ★

Mitteleuropa und seine Grenzmarken Von Professor Dr. G. Braun ★

Die Alpen Von Prof. Dr. F. Machatschek. 2. Auflage ★

Einführung in die allgemeine Mineralogie, Kristallographie, Kristallphysik, Mineralchemie Von Prof. Dr. F. von Wolff ★

Einführung in die systematische Mineralogie Von Prof. Dr. F. v. Wolff. 2 Bände ★

Wolken und Niederschläge Von Prof. Dr. E. Kassner. 2. Auflage ★

Das Wetter und seine Bedeutung für das praktische Leben. Von Prof. Dr. E. Kassner. 2. Auflage ★

Himmelskunde Von Prof. Dr. A. Marcuse. 2. Auflage ★

Chemie / Physik
Mathematik / Technik

Einführung in die organische Chemie Von Prof. Dr. F. Mayer ★

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle Von Prof. Dr. P. Eversheim. 3. Auflage ★

Starkstromtechnik Von Prof Dr. P. Eversheim

Telegraphie und Telephonie Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher. 2. Auflage

Der Mikrokosmos Von Oberregierungs-Medizinalrat Dr. E. Slawyk ★

Radioaktivität und neue Atomlehre Von Studienrat O. Müller ★

Das Licht im Dienste der Menschheit Von Dr. G. Leimbach ★

Geschichte der Mathematik Von Studienrat Dr. F. Malsch ★

Kohle und Eisen Von Prof. Dr. A. Binz. 2. Aufl. ★

Die Fabrik in Wirtschaft und Technik Von Dipl.-Ing. Prof. Dr. H. Herner ★

Die Gärungsgewerbe und ihre naturwissenschaftliche Grundlage. Von Prof. Dr. W. Henneberg und Dr. G. Bode ★

Milch- und Molkereiprodukte, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Gewinnung. Von Dr. P. Sommerfeld ★

Rohstoffe der Textilindustrie Von Geheimrat Dipl.-Ing. H. Glafey. 2. Auflage ★

Spinnen und Zwirnen Von Geheimrat Dipl.-Ing. H Glafey. 2. Auflage ★

Die Textilindustrie Herstellung textiler Flächengebilde. Von Geheimrat Dipl.-Ing. H. Glafey

Unsere Kleidung und Wäsche Von Direktor B. Brie, Prof. P. Schulze, Dr. K. Weinberg

Vom Wikingerschiff zum Handelstauchboot Von Prof. Dr. B. Schmeidler ★

Die Technik im Landkriege Von Generalleutnant M. Schwarte ★

Romane und Erzählungen

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

APR 15 1948

19Oct'58LA

REC'D LD

OCT 5 1958

LD 21-100m-9,'47(A5702s16)476

Dichtern darf man als ebenbürtig [illegible]
mit seinem ‚Vallieter' mit August Hinrichs vergleichen."

Basler Nachrichten

YC 13815

WILHELM SCHARRELMANN

Jesus der Jüngling. Roman. 11. bis 13. Tausend. Gebunden M.

„Er hat eine Dichtung geschaffen, die in einsamer Größe in der zeitgenössischen Lite dasteht. Ein unsagbarer Duft liegt über dem ganzen Werke, das an die ic Einfalt der Evangelien erinnert."

Literarisches Zentra

Die erste Gemeinde. Eine Legendendichtung aus der Geschichte des christentums. Gebunden M. 3.80

„Diese Dichtung voll Wahrheit, Schönheit und seelischer Kraft wird allen Stärkung Erhebung bringen, die aus dem Materialismus unserer Tage zu einer religiösen oder verinnerlichten Weltauffassung drängen."

Tägliche Rund

GERTRUD WALDE

Trutz Kämpfer. Geschichte eines jungen Lebens. In Leinenbd. M. 5.50 ★

„Wer für Kinder Liebe hat, der greife zu diesem Buch, das eine der köstlichsten Jugendgeschichten ist, die wir besitzen. So etwas Wundervolles wie das Verhältnis von Vater und Tochter, in das wir uns hier einleben dürfen, ist selten gezeichnet worden."

Zeitschrift für Deutschkunde

GUSTAV SCHRÖER

Die Leute .—

„Ein ernstes pom
Heimfinden i m.
Krieg und R t es
wieder aus." hten

Der Schnl .—

„Der Thürin mit
den schlichtes ung

Die Baue ★

„Das Buch d des
deutschen Ba igen
Bücher Schrö ann

Die Flucht nd.

In Leinen ★

„Es ist ein ihlt,
aber doch vo ge-
rät. Es ist, iner
von denen, d

Kölnische Volkszeitung

751787
N 7830
B78
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Gottwert Ingram und sein Werk. 8. bis 10. Tausend. In Leinenbd. M. 6.—

„In rechter Verteilung von Licht und Schatten gibt der Dichter ein farbiges Bild dörflichen Lebens. Die packende Handlung fesselt den Leser von der ersten bis zur letzten Zeile, denn ungewöhnliche Ereignisse und seltsame Menschenschicksale vereinigen sich zu einem großzügigen Gemälde."

Allgemeine Zeitung

Der Brockhof und seine Frauen. 5. bis 7. Tausend. In Leinenbd. M. 6.—

„Dieser Roman läßt wi der alle Vorzüge die es Volksschriftstellers glänzend hervortreten. Diesmal ist der Spieltrieb das führende Problem der spannenden Handlung. Menschenlos und Naturgewalten sind hier meisterlich ineinander verwoben. Ein starkes Buch für alle Volksschichten."

Mannheimer Tageblatt

Katal poſtfrei!